

## **Terror verde. Veganismo y ecología en el cine de terror argentino contemporáneo**

Valeria Arévalos (IAE-IHAAL, FFyL, UBA)

### **Resumen**

En las últimas décadas surgió, en Argentina, un subgénero del terror que elijo denominar *terror verde*. El mismo ancla sus antecedentes en el terror ecológico o eco-horror pero, a diferencia del referente universal, que monstrifica al animal otorgándole gran tamaño, astucia o velocidad de reproducción, el terror verde argentino lo mantiene en un lugar de víctima equiparándolo con el ser humano. Una de las características principales del terror verde es que el otro terrorífico, aquel que infringe el dolor, es una persona humana, un semejante. El horror se expresa en las consecuencias del accionar humano sobre el medio que habita. En este subgénero se pueden observar dos corrientes diferentes entre sí pero, a la vez, íntimamente ligadas. Por un lado, aquella de corte antiespecista, con el acento puesto sobre la cuestión animal, y, por el otro, la de tipo ambientalista, en donde las historias giran en torno al cambio climático, en donde el animal suele ser uno de los grandes ausentes y el ser humano lucha por sobrevivir en una tierra devastada.

En el primer caso, a través del uso del registro documental incluido en la diégesis, el terror se manifiesta a partir de una crítica clara a la dinámica de consumo cárnico y a la explotación tanto de las tierras como de los seres que las habitan. Esta corriente utiliza los registros más sangrientos del género, en donde, a partir de la puesta en escena, el foco se sitúa en el cuerpo sometido y sufriente. El juego de imágenes que van desde lo humano a lo animal establece un diálogo con el espectador en busca de una reflexión acerca de las costumbres capitalistas y, principalmente, busca generar una acción real en la sociedad, un gesto político de cambio. Por su parte, la corriente ambientalista del subgénero, utiliza una estética más del tipo postapocalíptico, con grandes planos generales, espacios devastados y economía en el sistema de personajes.

Para el abordaje del terror verde me serviré de lecturas de la filosofía, principalmente de trabajos desarrollados por Jacques Rancière, Michela Marzano y Judith Butler; y, específicamente, de autores como Jacques Derrida o Mónica Cragolini, que analizaron con detenimiento la cuestión del animal y su vínculo con lo humano. Asimismo, observo una equiparación en el tratamiento corporal del animal con el de la mujer, gran otro victimizado del terror, temática que abordaré desde la teoría fílmica feminista, sirviéndome de trabajos de Linda Williams, Carol Clover o Ann Kaplan, entre otros.

## Características del eco horror

El eco horror es una línea del cine de explotación caracterizado por presentar un conflicto entre la especie humana y un animal monstrificado. En estas historias, las características intrínsecas de las especies son exageradas hasta lo abyecto, conformando personajes (o grupos de personajes) amenazantes, incontrolables y casi imbatibles. Se enmarcarían dentro de este tipo películas títulos como *Godzilla* (Ishiro Honda, 1954), en donde un lagarto gigante emerge de las aguas de Japón provocando una masacre entre la población, o *Jaws* (*Tiburón*, Steven Spielberg, 1975) en donde un gran tiburón amenaza en las costas de un pueblo de Estados Unidos, o *Arachnophobia* (*Aracnofobia*, Frank Marshall, 1990), donde las protagonistas son un grupo de arañas recién llegadas de Venezuela a una granja en los márgenes de Estados Unidos y que, su exorbitante y vertiginosa reproducción, pone en peligro a los habitantes del lugar. Bastan estos tres ejemplos para destacar algunos aspectos de este subgénero y pasar, luego a su particular apropiación argentina.

Existe una lucha de poderes que tuvo lugar desde que el mundo es mundo y es la batalla que se da entre las personas humanas y la naturaleza. Contaminación, explotación de los suelos, experimentos genéticos y nucleares son algunas de las prácticas que el ser humano desarrolla sobre el territorio generando consecuencias devastadoras y escalofriantes. Es por eso que la expresión de este conflictivo vínculo llegó en tempranas épocas al cine de terror a nivel mundial. Observamos en *Godzilla* una manifestación del horror que vivió el pueblo japonés menos de una década antes del estreno del film. En 1945 y con tres días de diferencia las ciudades de Hiroshima y Nagasaki recibieron un ataque nuclear que cambiaría la idea de combate bélico de ahí en más. La inconmensurabilidad del hecho, lo inabarcable del horror que generó el contacto con lo nuclear, afectaría directamente en la percepción del miedo. *Godzilla* es inmenso y destruye todo a su paso como una bomba. Un afecto vinculado al horror inmóvil, a aquel que no genera huida porque sabe que es en vano, es el que emerge tras el encuentro con algo tan inabarcable.

¿Pero qué sucede con el correr de los años a kilómetros de ese Japón bombardeado? En las cercanías de un pueblo costero del estado de Massachusetts, un tiburón tigre amenaza a la población lanzando sorprendentes y mortales ataques a toda persona que nadara por allí. La sobrepesca es un proceso que va modificando paulatinamente la fauna marina, provocando también, a la postre, un impacto inevitable para el consumo humano. Al escasear el alimento mar adentro, los depredadores expanden sus territorios llegando a las costas y encontrando en

el hombre un nuevo (aunque ocasional) sustento. La emblemática escena en donde una bañista desprevenida es succionada por una fuerza desconocida mientras suena el leit motiv que, a partir de ese momento, se convertiría en metonimia de la bestia, sirve para pensar en la amenaza latente que no se ve pero permanece expectante dispuesta a atacar. Por otra parte, dejando de lado las controversiales metáforas sobre las corrientes inmigratorias y la destrucción de la tierra de las oportunidades presentes en el film, las arañas llegadas de Venezuela, que se reproducen de manera exponencial afectando la cotidianeidad de una granja local, hablan del tratamiento de los cultivos, los agrotóxicos y demás tipos de venenos que, en pos de una mayor explotación natural, contamina y modifica la biogénesis.

Este preludio me sirvió para exponer, a grandes rasgos, las características del eco-horror: contienda entre personas humanas y no humanas, vínculo con el contexto sociohistórico, culpabilidad del hombre y restitución del orden con la eliminación del animal devenido monstruo (pero no del factor que le dio origen). En adelante ahondaré sobre la apropiación local del subgénero y las semejanzas y diferencias que presenta para con el referente universal.

### **El terror verde argentino**

Se puede considerar que, en nuestro país, el género de terror tuvo un desarrollo inestable. Desde sus comienzos, a principios de los años treinta<sup>1</sup>, y hasta casi finales de siglo, el género se nutrió de tópicos que implicaban apropiaciones de estéticas foráneas (con base en la literatura gótica), hibridaciones genéricas (combinando el terror con el policial, la comedia o la ciencia ficción) y hasta teniendo incluso períodos enteros con ausencia total de estrenos. Esta situación fue mutando y, afortunadamente, desde el boom impulsado por los cineastas de guerrilla en 1997, el cine de terror comenzó a reestructurarse y a recuperar un lugar en la cinematografía nacional. Este crecimiento se afianzó ya en la segunda década del nuevo siglo, en donde se puede apreciar un significativo desarrollo en cuanto a la exploración de novedosos universos temáticos.

Tomando como antecedente el eco-horror previamente repasado, podemos observar que, en las últimas décadas, surgieron obras audiovisuales cuyo eje central refiere a cuestiones ambientalistas y antiespecistas. Debido a las diferencias que la lectura argentina realiza de ese género es que elijo denominar *terror verde* a este grupo de films para, de algún modo, mantener

---

<sup>1</sup> El primer film de terror nacional fue dirigido por Camilo Zaccaria Soprani en 1934 en la localidad de Rosario, *El hombre bestia o las aventuras del Capitán Richard*. En él, un aviador se extravía en la selva misionera y deviene monstruo al ser víctima de un científico loco que lo convierte en un acosador de mujeres. La película plantea una idea de otro terrorífico monstruoso en la figura de Richard y también una noción de otredad semejante en el personaje del doctor. Otredad esta última característica del género durante casi todo el siglo XX en nuestro país.

la impronta ecológica y ambientalista en el adjetivo *verde*, pero también para dar cuenta de las particularidades que dan forma a la versión nacional. Como característica central podemos destacar que, en el terror verde, no existen animales sobredimensionados pero sí existen seres humanos culpables por el tratamiento explotador de los recursos.

En el terror verde se expone la problemática de la equiparación entre personas humanas y no humanas que, en la actualidad, ocupa un lugar importante en las transformaciones sociales a nivel nacional, ya que, si bien Argentina es un país con una fuerte impronta ganadera, en estos últimos años creció notablemente la población vegana y vegetariana (alcanzando durante el 2020 el 12% de la población). Al mismo tiempo y de manera novedosa para con el referente universal, el terror verde escenifica temáticas ambientalistas como la lucha en contra de la megaminería y la construcción de los cuerpos monstruosos debido a la utilización de agrotóxicos en los cultivos. Aquella sobrepoblación de arañas del film estadounidense no tienen lugar en la corriente nacional, en su lugar los cuerpos de la población van mutando hasta devenir engendros a causa del accionar humano. Recurriendo a historias reales de distintas regiones del interior del país, estas películas muestran la cara deformada de un problema que la sociedad elige no ver.

Este subgénero resalta la cuestión de la sensibilidad (o la falta de ella) ante el sufrimiento ajeno presente en el mundo, a la vez que crea un espectáculo a partir de la observación del cuerpo doliente. Siguiendo a Sontag, podemos pensar que la contemplación del sufrimiento ajeno expone la inexistencia de un “nosotros”, en tanto no es posible equiparar la expectación afectiva de un colectivo de personas asumiendo que la respuesta automática será el rechazo o el horror, cuando por el contrario en algunos provoca un goce (2003). En relación con esto, Michela Marzano analizó la espectacularidad del sufrimiento ajeno partiendo del cine *snuff* y de los videos de ejecuciones que son consumidos a nivel mundial (2010). Si es posible pensar que el goce se refiere a nuestro estado de seguridad y de diferencia/distancia con ese ser torturado, ¿qué sucede cuando una imagen me devuelve la posibilidad de ocupar ese lugar? ¿qué sucede cuando la imagen me muestra que no existe tal distancia? El terror verde subvierte los roles de víctima y victimario, ubicando a la persona humana ya no en una posición de poder y control, sino de vulnerabilidad y peligro. ¿Qué sucede si ese diferencial de poder (Butler, 2010) inherente al hombre se cayera y la norma comenzara a determinar que la vida de un animal, también se puede llorar o, aún, que resalte que hay vidas humanas que no son lloradas? ¿Es posible, en base al tratamiento de la imagen, generar una respuesta política que supere la contemplación pasiva (Rancière, 2008; Didi-Huberman, 2004), que nos identifique con otro,

hasta el momento, negado (Derrida, 2008) o, acaso, lo intolerable de la imagen se irá adaptando a la sensibilidad del espectador hasta causar goce (Kristeva, 1982)?

El terror verde expone esta problemática de la equiparación (en el rol de víctimas) entre personas humanas y no humanas a partir del tratamiento del cuerpo y, en muchos casos, de la utilización de archivos documentales, confirmando la figura del matadero ya no como un símbolo de progreso y bienestar, sino como un espacio de tortura y espectacularización del dolor. La particularidad distintiva de la versión nacional de este subgénero es que el animal ya no se encuentra en un estado de monstrificación, manteniendo sus características inherentes intactas. El horror que porta el animal, en estas películas, es en su capacidad de reflejar la naturaleza frágil y exterminable del ser humano.

### **Lo que vemos, lo que nos mira**

Para comenzar a repasar de manera minuciosa la configuración visual del terror verde, me serviré de algunos ejemplos provenientes del diseño gráfico y del marketing, utilizados en campañas del grupo Voicot, que funcionan de manera clara como casos en donde la imagen del animal es equiparada a la de la persona en busca de un efecto (y por qué no también de un afecto) político en el plano de lo real. Voicot es un colectivo activista que, desde el año 2014, reúne a personas de distintas profesiones con el principal fin de visibilizar el maltrato ejercido sobre los animales y la lógica industrial que motoriza la maquinaria capitalista de consumo. Para ello, uno de sus objetivos fundamentales es promover la sensibilidad del ojo “distráido” utilizando recursos de la publicidad y del arte urbano para exponer imágenes que suelen permanecer ocultas. En campañas como *Persona* o *Fotocarne* usan fotografías extraídas de mataderos para interpelarnos en busca de una identificación reflexiva.

Resulta útil partir del trabajo de Voicot para pensar en el poder de las imágenes como constructoras de sentido y en la posibilidad de, a partir de estos recursos, aspirar a una revolución empática del ser humano para con el animal. Un rasgo característico de estas campañas gráficas es la inmediatez del mensaje. La vida siempre apurada y en movimiento demanda que aquello que exige ser visto sea claro, concreto y de inmediata lectura. Es por ello que las imágenes que componen estas campañas se presentan a gran escala, con limitada presencia de la palabra y con una fuerte impronta documental. Lo observado en las campañas de Voicot es un extracto de instancias de muerte, de momentos arrebatados a los mataderos y de seres dispuestos para ser sacrificados.

Para comenzar este análisis, pondré en diálogo un ejemplo de la campaña *Persona* del grupo Voicot con el flyer de difusión del largometraje *Naturaleza muerta* (Gabriel Grieco, 2015). En ambas imágenes, el eje de la atención es la mirada del animal interpelando al espectador en un gesto desamparado. El plano detalle y el foco central en el ojo de la criatura busca generar en quien la mira una sensación de pedido de auxilio y de culpabilización (Fig. 1 y 2).



Fig. 1: Afiche de la campaña *Persona* del colectivo Voicot.

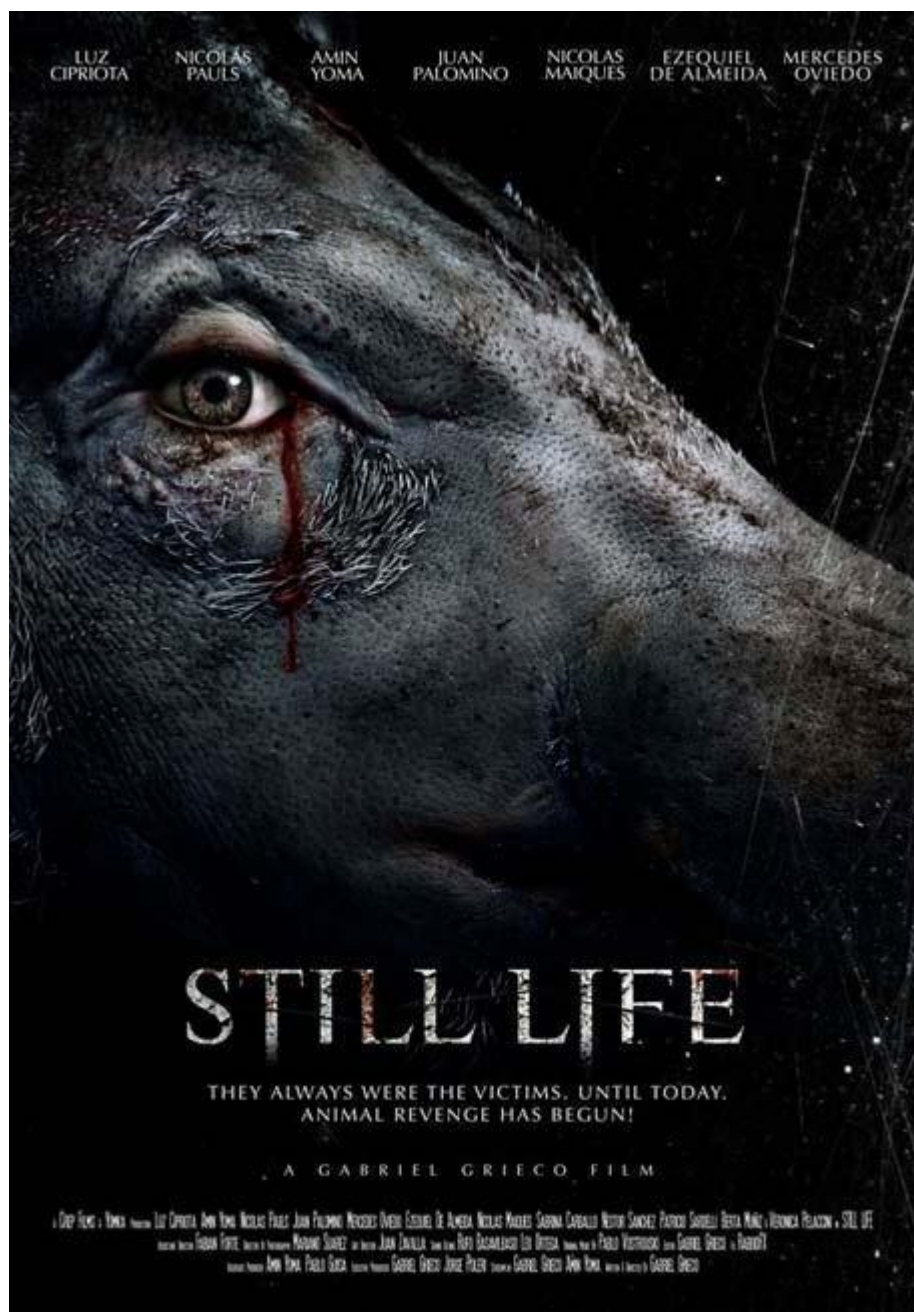


Fig. 2: Imagen del flyer de difusión de *Naturaleza muerta* (Gabriel Grieco, 2015).

Para responder a las demandas genéricas, el flyer de la película incluye determinados elementos que remiten al terror como el rojo de la sangre que brota del ojo del animal, el tinte cianótico de la piel que expone el destino mortuorio y su entidad de cadáver putrefacto y cierta cuota de extrañamiento en la mirada que fluctúa entre la certeza de estar mirando a un animal y la duda sobre la posibilidad de que ese animal sea, en realidad, un ser humano. Acaso en esta decisión se puede leer algo de lo aludido hace unos párrafos con relación a Sontag y la presunción de un “nosotros” y la empatía. Quizás aquí el cineasta pone el acento en la necesidad de ampliar nuestros límites empáticos para con las personas no humanas y, en ese ojo hiper humanizado,

pone al ser humano en el lugar del animal en un intento de imponer la identificación.<sup>2</sup> A su vez, en el título establece, por un lado, la clara alusión al tipo de pintura denominada “naturaleza muerta” que implica retratar elementos inmóviles en un espacio. La acción de retratar ese objeto visto a diario pero vuelto a ver con otros ojos, implica un cambio en la contemplación. Ese objeto, que ahora es visto con atención e intención estética, se transforma, cobra protagonismo. Por otro lado, las palabras “naturaleza” y “muerta” condensan los dos ejes fundamentales de la película. En el texto agregado debajo de la imagen del flyer, se insinúa que el registro del film es afín al subgénero *Rape&Revenge*<sup>3</sup>, ya que dice “Ellos siempre fueron las víctimas, hasta hoy. La venganza animal ha comenzado”.

En el afiche de Voicot, la edición de la imagen se reduce al reencuadre (que limita el cuadro a la cara del cerdo) y a un profundo viñetado en los márgenes que circunscribe la información importante a lo fundamental, eliminando datos distractores y generando un espacio negro en donde se lee la palabra PERSONA en letras blancas. La cara del otro, en términos de Levinas, exige una respuesta ética. Sin embargo, el autor deja por fuera al animal en su consideración del otro.

Para mirar la mirada del otro, dice Lévinas, se debe olvidar el color de sus ojos, dicho de otro modo, ver la mirada, el rostro que ve antes que los ojos visibles del otro. Pero cuando Lévinas recuerda que “la mejor manera de encontrar al otro es no reparar siquiera en el color de sus ojos...”, habla en ese momento del hombre, del prójimo en cuanto hombre, del semejante y del hermano (...)

(citado en Derrida, 2008: 27-28)

En términos de Levinas, para mirar la mirada del otro (semejante) hay que encontrarse con su rostro (1974). Entonces, siguiendo la propuesta de Voicot se puede decir que el animal es mi semejante y su rostro me interpela. Aquí, el efecto de interpelación se da por doble vía: en el encuentro de la mirada del animal con la del espectador desprevenido y su posterior lectura de

---

<sup>2</sup> La figura humana “animalizada” ya había sido utilizada en algunos flyers de terror rural, el caso más ejemplificador es *The farm (La granja)*, Hans Stjernswärd, 2018), en donde dos mujeres están servidas a la mesa con manzanas en la boca emulando un banquete porcino, mientras que un grupo de personas con máscaras de animales se disponen a comer.

<sup>3</sup> El *Rape&Revenge* es un subgénero de explotación que cobró notoriedad en USA a partir de los años setenta. Se trata de narraciones sumamente regladas divididas en dos momentos: en un primer momento una (o algunas) mujeres sufren un acto de violencia que puede terminar en su muerte (*The last house on the left, La última casa de la izquierda*, Wes Craven, 1972) o no (*I spit on your grave, Escupiré sobre tu tumba*, Meir Zarchi, 1978) y un segundo momento en donde sus seres queridos, en el caso del primer ejemplo, o ella misma, como en el segundo, regresan para cobrar venganza con métodos extremadamente feroces. El R&R está, en la actualidad, transitando un período de revisión y exploración bajo la luz de la teoría fílmica feminista (*Hard Candy*, David Slade, 2006; *Revenge*, Coralie Fargeat, 2017).



la palabra PERSONA que genera la reflexión buscada: ¿persona el cerdo a punto de morir? ¿persona yo que lo como a sabiendas de su sufrimiento?

A su vez, la diferencia cromática entre una y otra fotografía da cuenta de dos intenciones efectistas alternativas, mientras que el flyer provoca repulsión y choque por su carácter mórbido y descompuesto, la fotografía utilizada por el grupo activista resalta el rosado rozagante de un animal vivo. De este modo, el público casual que se topa con el afiche no desvía la mirada, sino que se queda en ella el tiempo suficiente como para recorrerla hasta la leyenda inferior. Asimismo, destacando el carácter vivo del animal y la conexión con su mirada, el afiche de Voicot claramente apela a la sensibilidad con fines políticos. Apela a que el espectador casual repense sus hábitos de consumo y los modifique.

Cuando Virginia Woolf se pregunta acerca de la recepción desigual ante el visionado de las mismas imágenes de guerra, reflexiona que los cuerpos mutilados y expuestos como mera carne en las fotografías bien podrían ser tanto de personas como de animales (Sontag, 2003: 12). El terror verde toma ese postulado como punto de partida y, afín a los códigos más sangrientos y viscerales del terror (en subgéneros como el *slasher* o el *gore*, por ejemplo) establece un paralelismo entre los cuerpos de personas humanas y no humanas, a partir de la estética del fragmento.

### **Fragmentos de realidad**

Gabriel Grieco es el exponente más fiel a esta corriente cinematográfica. *Naturaleza muerta* es su ópera prima, teniendo su premier mundial en el Festival de Cannes en mayo de 2014 y recorriendo, posteriormente, una decena de festivales internacionales cosechando premios y una favorable repercusión. El largometraje narra una búsqueda a partir de la desaparición de una mujer, hija de un magnate ganadero. En el transcurso de la trama, un dúo de periodistas inicia una investigación y se adentra en la lucha entre la industria ganadera y la agrícola y, principalmente, entre carnívoros (o *sarcófagos* siguiendo a Cragnolini) y veganes.

La filósofa argentina Mónica Cragnolini posee un amplio recorrido en el pensamiento filosófico aplicado a la cuestión animal. Ella sostiene que es necesario pensar en el modelo capitalista de producción cárnica para configurar otro modo de ser que sea diferente al sujeto actual que se cree dueño y soberano de todo lo que habita en el mundo, o, en sus palabras: "(...) desnaturalizar la forma prepotente en que el existente humano se ha enseñoreado sobre todo lo que es".(2021, 3) Ese “pensar otros modos” también incluye al resto de los humanos

animalizados (inmigrantes, personas sometidas a trata y a trabajo ilegal, etc)<sup>4</sup>, por lo que propone pensar un modo de relación para con el planeta todo en términos de "tratantes y carniceros".(6) La autora remarca la necesidad de reconocer que "Nos consideramos "soberanos" de la tierra, con amplia libertad de, en tanto tratantes, maltratar y aniquilar a las formas de vida diferentes."(6) y que, por tanto,

En ese círculo en el que somos tratantes y carniceros, el biocapitalismo es pensable como el Gran Carnicero, que le quita su sangre a la tierra toda (tanto a humanos como a animales) en nombre de la ganancia. Derrida ha hablado de "hematohomocentrismo" para referirse al lugar de la sangre en la constitución del modo de ser humano (Derrida, 2015: 287): podríamos decir que vivimos de la sangre de otros, sean humanos o animales, pero a esa sangre la invisibilizamos o neutralizamos. (7)

En sintonía con esto, Rosi Braidotti plantea que el mundo globalizado debe pensarse en términos de modos de apropiación y que el vínculo con el animal debe modificarse de raíz y dejar de considerarlo como un "(...) cuerpo disponible en un mercado posthumano de explotación global" (2009: 529). Afín a una de las estrategias más utilizadas en el terror verde, el largometraje de Grieco se nutre de imágenes de archivo para la escena de mayor clímax sangriento. En esta, el asesino encapuchado expone a sus víctimas ante un televisor en donde les obliga a observar secuencias del documental *Earthlings (Terrícolas)*, Shaun Monson, 2005) que funciona como un muestrario de los distintos métodos con los que se mata a los animales para su posterior consumo. De este modo, imágenes de degüellos, golpes y disparos a ganado vacuno y porcino anteceden las ejecuciones de los sacrificios humanos, con los mismos mecanismos, equiparándolos en el rol de víctima y exponiendo la fragilidad de los cuerpos y el sadismo implícito en esos actos, planteando una tensión entre lo intolerable en la imagen y lo intolerable de la imagen (Rancière, 2008: 86). El autor dice que existe un desplazamiento de lo intolerable en la imagen a lo intolerable de la imagen y esa tensión nos permite pensar el juego complejo que se da entre lo visto y lo no visto, entre el acto de mirar y la elección de no hacerlo y las consecuencias afectivas del mirar sabiendo que eso que es visto, por más abyecto que resulte, es verdadero. Teniendo esto en cuenta, la estrategia de extraer imágenes documentales e insertarlas dentro de una narrativa de ficción, le aporta una carga de verdad y un gesto político en busca de una respuesta concreta en el espectador, característico de este subgénero en su acepción local.

---

<sup>4</sup> Este punto acompañará, más adelante, el tratamiento sobre el cuerpo femenino.

Ambas películas (*Earthlings* y, en consecuencia, *Naturaleza muerta*) sacan a la luz lo oculto, arrebatan fragmentos de realidad para la imaginabilidad del otro (Didí-Huberman, 2005: 23), exponen una situación verdadera con el fin de que, *pese a todo*, se pueda imaginar el horror (67). En este sentido, el animal funciona como un umbral de exploración crítica (Giorgi, 2014: 22) permitiéndonos repensar los presupuestos sobre la especificidad y la esencia de lo humano. A partir de la revisión del tratamiento hacia las personas no humanas, Giorgi relee a Agamben y establece un paralelismo con el concepto de *homo sacer* que el filósofo italiano acuñó para referirse a las vidas eliminables, a aquellas que se pueden matar sin que ello implique un homicidio. En relación con esto, la persona humana sería aquella que no sólo tiene control sobre su cuerpo (bios) sino también sobre el de aquellos a quienes se les ha negado el logos (zoe), el animal. Por lo tanto, el animal actúa como signo político, conjugando los distintos modos de hacer visible los cuerpos y la relación entre los mismos. La hipótesis del texto de Giorgi *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica* sostiene que "la Cultura inscribió la vida animal y la ambivalencia entre humano/animal como vía para pensar los modos en que nuestras acciones trazan distinciones entre vida a proteger y vida a abandonar, que es el eje fundamental de la biopolítica."(15) Esta diferencia dialoga de manera directa al postulado de Butler mencionado previamente en donde existen aquellas vidas dignas de ser lloradas (y enterradas) y aquellas otras sin ese derecho, con el destino de ser consumidas o desechadas. A estas últimas, Giorgi se refiere como a les "vivientes sin nombre".(36)

### **¿Por qué no podemos verlo todo? ¿No podemos verlo todo?**

Para continuar repasando la filmografía argentina enmarcada dentro del terror verde, revisaremos un film de Mariano Peralta, *Snuff 102* (2007), que, al igual que la película de Grieco, recurre a la utilización del registro documental dentro de la ficción. En este largometraje, que vincula el consumo del cine *snuff* con el capitalismo, la perversión y el antropocentrismo, se escenifican tres instancias diferentes y coexistentes. Por un lado, el encuentro de una periodista con un crítico de cine, en donde la entrevista busca desandar la lógica del *snuff* y descubrir si se trata de una leyenda urbana o de una realidad. Las escenas que corresponden a este encuentro son filmadas en blanco y negro, remitiendo a la sensación de analepsis, puramente dialogadas exponiendo las grandes tesis del film (la cuestión de la perversión sobre los cuerpos, el rol de la mujer en la sociedad, el lugar de las zonas erógenas en la cosificación de las personas). Por otro lado, las escenas de archivo que exhiben el tratamiento de animales y personas sufrientes. Y, por último, la creación del falso *snuff* con escenas cargadas de extrema violencia representada. El tratamiento estético de este tercer

momento es crudo, acelerado y con un fuerte acento en los efectos de shock. El director utiliza las imágenes documentales de tortura, asesinato y experimentación sobre personas humanas y no humanas, mezcladas con la trama ficcional. De este modo, se verá, por ejemplo, en primer plano el rostro de un mono a quien le están atravesando la nariz con una cánula en un laboratorio mientras este grita de insoportable dolor, un cerdo que es arrastrado por cuatro hombres hasta un apartado en donde uno le corta la yugular y lo observa hasta que el animal se desangra sufriendo, un hombre que es decapitado ante la cámara (que, casualmente, tiene el mismo punto de vista que en el asesinato del cerdo) y hasta a una mujer, cuyo pecho en primer plano es clavado a una mesa mientras grita de dolor, entre otras tantas imágenes impactantes. Todo esto fue advertido al comenzar: "ADVERTENCIA. Todas las escenas de torturas documentadas en este film son reales. Se recomienda precaución a espectadores impresionables." ¿Pero sobre qué imágenes está advirtiendo el director? Claramente sobre aquellas que, extrayendo fragmentos de realidad para la visibilidad del espectador, equiparan los cuerpos sufrientes de personas humanas y no humanas en manos de un otro que registra la tortura con la cámara para su posterior reproducción. Los fines pueden ser diversos: experimentación científica, perversiones sexuales, explotación cárnica, manifiestos ideológicos. El medio es el mismo: la cosificación del cuerpo.

Peralta establece una especie de ejercicio fílmico reflexivo, mezclando ficción y no ficción con lecturas filosóficas, ya sea expresadas en la diégesis como expuestas en placas separadoras de escenas. A pocos minutos de comenzar el largometraje se detiene en el siguiente fragmento de la psicoanalista Silvia Bleichmar:

Una de las cosas que me ha llevado a redefinir la perversión ha sido la instrumentación del cuerpo del otro como un lugar de goce despojado de subjetividad. Cuando se emplea el cuerpo del otro como si estuviera vaciado, como si fuera un objeto, hay perversión. Bajo la forma que se ejerza. Aun bajo la forma de una relación sexual tradicional.

Asimismo, siguiendo la misma lógica de placas, el director cuestiona postulados de la crítica del cine como aquel referido a la ética cinematográfica desde la pluma de Ángel Quintana. La placa toma la cita del investigador y le agrega signos de pregunta "¿la verdadera ética del cine consiste en el respeto al fuera de campo, en no querer verlo todo y no forzar la imagen de aquello que no quiere, o no debería, dejarse ver?" Ante esta pregunta el director parecería responder que no, que no verlo todo no sería equivalente a tener una postura ética en el cine y desde *Snuff 102* intenta no dejar nada librado al fuera de campo, no hay lugar para la imaginación, quizás porque muchas veces la realidad la supera.

Las torturas efectuadas sobre las tres víctimas mujeres son mostradas a través de planos detalle con una marcada intención de veracidad-voracidad. Las tomas se detienen en el dolor provocado, cada elemento de tortura viene explicado, al igual que en *Naturaleza muerta*, por su aplicación en animales. Las víctimas humanas y las no humanas culminan en una suma de fragmentos, dispuestos para el goce.

La cámara ocupa un lugar central en la trama no sólo desde el disparador mismo del film sino también desde objetos ópticos encargados de captar las escenas que luego se comercializarán ilegalmente. El dispositivo cumple un rol protagónico en la trama. La cámara actúa como un instrumento de tortura más. En su trabajo “La tortura como pornografía” Joanna Bourke reflexiona sobre las imágenes que se dieron a conocer de las torturas efectuadas por militares estadounidenses a reclusos de la prisión de Abu Ghraib, en Irak. La escritora sostiene que

Más aún, la pornografía del dolor que muestran estas imágenes es de naturaleza fundamentalmente voyeurista. Se representa el abuso para la cámara. Es público, teatral, y cuidadosamente escenificado. Estas imágenes obscenas tienen su contraparte en la peor pornografía sadomasoquista no consentida.

Está erotizado el infligir dolor. (2004, párr. 5)

Las 198 fotografías que componen ese catálogo deshumanizante y abyecto ya había sido motivo de reflexión para Susan Sontag, en cuyo texto “Ante la tortura de los demás” había equiparado el horror del acto de fotografiar el maltrato con la acción de contemplar pasivamente las imágenes resultantes. Sontag remarcó la falta de compromiso ético real por parte del Gobierno de Estados Unidos que declaró sentir asco por las imágenes, pero guardó silencio acerca de las acciones que esas imágenes exponían. Si el que calla otorga, ese silencio se puede pensar (y se debe pensar) como un signo de aprobación a la tortura en sí. Y una vez más surgen las palabras de Rancière y la cuestión de la actitud ante las imágenes, ante las cosas, ante el dolor. Sontag sostiene que, en Estados Unidos pero podemos extenderlo a gran parte del mundo, existe una cultura de la desvergüenza y una admiración a la brutalidad y que tanto las fantasías como la ejecución de la violencia se tienen como un buen espectáculo, como una diversión. (2004, 184)

Un fotograma del film define el término *snuff* de la siguiente forma: “videotape de procedencia ilegal en donde se registra la muerte real de una persona.” (Fig.3) El texto se imprime en letras blancas sobre una escena de degüello de un cerdo, la cámara, desde un leve picado, toma toda la secuencia, mientras dos hombres reducen al animal quien, entre gritos y gruñidos de dolor se desangra hasta morir. Se resignifica, entonces, el texto superpuesto a la imagen, ya que la

muerte que está sucediendo ante los ojos del espectador es, efectivamente, real, y la persona también lo es, sólo que no humana. Con ese gesto el director, deja expuesta la tesis del film y equipara las distintas especies en un solo grupo de seres vivientes y sintientes pasibles de ser lacerados, consumidos y destruidos.



Fig. 3 *Snuff 102* (Mariano Peralta, 2007).

En *Snuff 102* hay conciencia de esa noción de espectáculo de la que habla Sontag y cada asesinato implica un alto grado de escenificación y dramatismo. Es por eso también, que la película tuvo una turbulenta recepción en el XXII Festival Internacional de Cine de Mar del Plata (2007), en donde vivió su estreno oficial con un fuerte repudio y hasta con reclamos de los espectadores desprevenidos para con el director<sup>5</sup>, Mariano Peralta. Ahora bien, las imágenes que resultaron chocantes no fueron aquellas “verdaderas”, las extraídas de lo real, sino aquellas otras, claramente ficcionalizadas, pero en donde se sometía a tortura seguida de muerte a un grupo de mujeres, especialmente a una embarazada. Siendo que, entre habitués de los subgéneros más sangrientos del terror, como el *gore* o el *slasher*, no es extraño encontrarse con imágenes semejantes, cabe pensar si la reacción desmesurada no habrá sido fruto de un residual afectivo del visionado de las imágenes documentales con su posterior combinación con la ficción. A su vez, los métodos utilizados para matar a las víctimas humanas son los mismos utilizados para con los animales, detallados en las escenas iniciales del film. De este modo,

<sup>5</sup> <https://www.cinencuentro.com/2007/03/12/mar-del-plata-2007-rocio-fernandes-mariano-peralta-trash-y-snuff/>

quien especta reconoce la metodología y sus consecuencias a la vez que escucha gritos de los animales que se van mezclando con los de las mujeres torturadas ante la cámara.

### **El espectáculo del dolor**

Entonces, hasta el momento repasamos dos ejemplos de terror verde (*Naturaleza muerta* y *Snuff 102*) cuya utilización del registro documental, irrumpiendo en la diégesis, le aporta a la trama un disparador afectivo y efectivo agregando crudeza a la noción de dolor y equiparando, por el tratamiento del cuerpo, a personas humanas y no humanas en busca de una reacción política en el plano de lo real. En ninguno de los dos casos, los animales conforman una otredad terrorífica como en los ejemplos mencionados de la filmografía nipona o estadounidense, sino que se consolidan como el gran otro victimizado e invisibilizado de la sociedad y, en ambos casos, el tratamiento animal refleja a posteriori el tratamiento sobre el cuerpo humano (principalmente, aunque no de manera exclusiva, el de la mujer). Es por eso que resulta fundamental nombrar este subgénero, en su versión local, como terror verde y no como eco-horror, porque las características que lo componen lo asemejan más a la rama del terror físico (como los ya mencionados *gore*, *rape&revenge*, *slasher*) y no al cine catástrofe como en los ejemplos foráneos.

Podemos pensar en variados ejemplos de espectacularización de sufrimientos en eventos públicos, como ejecuciones de hombres y mujeres (desde la crucifixión hasta la guillotina, pasando por las verdaderas películas *snuff* y la inyección letal) y los “deportes” y demás actividades que involucran el sufrimiento y muerte de un animal ante nuestros ojos. Si partimos de la base de que toda persona es un ser sintiente, el sufrimiento y la tortura deberían ser consideradas como tales por quien especta la acción, aunque Sontag nos recordará que “No debería suponerse un *nosotros* cuando el tema es la mirada al dolor de los demás” (15).

¿Qué factores sensibles se ponen en juego para que, mientras una persona se siente interpelada por la mirada suplicante del cerdo en el afiche de Voicot, otra siga su camino y alguna piense en comida? Leyendo a Descartes en torno a la figura del animal, Derrida señala que:

Más abajo, en la misma página, nos volvemos a encontrar literalmente con esta referencia al animal visto, al animal expuesto como espectáculo teórico, el objeto para un hombre que dice «yo soy», el espectáculo para un sujeto especular que refleja su esencia y no se le ocurre, ni quiere que se le ocurra, reflejarse en una imagen del animal al que mira pero que no lo mira.

(2008: 102)

Pensar hoy en día en una ejecución en plaza pública horrorizaría al sentido común<sup>6</sup>, sin embargo, los videos de decapitaciones en distintos lugares del mundo son subidos a internet y consumidos por millones en cuestión de segundos. En 1939, por ejemplo, la última ejecución por guillotina en Francia dejó una anécdota sórdida que contradice mi presunción del sentido común horrorizado: “El momento en que Eugen Weidmann es ejecutado. La gente gritó ante el horroroso espectáculo, y mojó sus pañuelos y bufandas en la sangre del criminal para llevárselas como souvenir.”<sup>7</sup> Más cerca de nuestro presente, en 1989, el fusilamiento del dictador Nicolae Ceaucescu y su esposa Elena fue transmitido en vivo por la televisión ante los ojos de un expectante pueblo rumano que presenciaba el fin de un régimen.<sup>8</sup> Estos minutos nos sirven de ejemplo entonces para volver sobre nuestros pasos y pensar en qué resulta verdaderamente inimaginable en estas muertes espectacularizadas.

La muerte desfila ante los ojos de la sociedad hasta el punto de convertirse en un abúlico show del horror. Noticieros sensacionalistas repiten en un *loop* incansable escenas sensibles en donde desconocidos pierden la vida. ¿Cuál es, entonces, el atributo distintivo que porta a las imágenes de muerte de animales, en una narrativa de terror, de una crueldad difícil de contemplar? ¿qué difiere en esas muertes? ¿La supuesta distancia segura que nos ofrecen los medios anula nuestra respuesta política o nuestra certeza de supervivencia es la que lo hace?.

Butler propone, a partir de Sontag, pensar cómo se nos representa el sufrimiento y cómo afecta nuestra capacidad de respuesta. Los marcos y las normas asignan reconocibilidad a aquello representado y determina qué vidas valen y cuáles merecen ser lloradas (2010: 96). En este sentido la autora resalta la función afectiva necesaria en la fotografía y sostiene que el marco estructura y puede dirigir determinadas interpretaciones a la vez que formula y renueva el trasfondo político sin necesidad de un texto explicativo (a diferencia de Sontag). “(...) cuándo y dónde la pérdida de una vida merece llorarse y, correlativamente, cuándo y dónde la pérdida de una vida no merece ser llorada y es *irrepresentable*.”(110, el destacado es mío) Butler explicita la cuestión de lo humano como un diferencial de poder que demanda ser observado, ya que de esa pretensión de superioridad se desprende, por ejemplo, la diferencia entre las vidas

---

<sup>6</sup> Cabe destacar que escribo esta idea desde mi realidad situada, en un país en donde la pena de muerte no es legal en la actualidad y en donde las ejecuciones públicas no forman parte del imaginario colectivo.

<sup>7</sup> Se puede consultar la nota completa en <https://www.infobae.com/historias/2023/06/17/asi-fue-la-ultima-ejecucion-publica-con-la-guillotina-una-multitud-descontrolada-y-panuelos-ensangrentados-como-souvenir/>

<sup>8</sup> <https://www.infobae.com/historias/2021/12/25/gritos-empujones-y-ametralladoras-el-fusilamiento-del-dictador-rumano-y-su-esposa-que-fue-filmado-minuto-a-minuto/>



objeto de duelo y aquellas sin huellas de dolor o, en vínculo con este análisis, la vida humana y la vida animal, siendo esta última en el momento de su muerte irrepresentable.

Ahora bien, ¿cómo pensar la cuestión de la espectacularización del dolor ajeno teniendo en cuenta que, dentro de esa ajenidad, está el animal? Podemos pensar en el cuerpo de santos y mártires, de Jesucristo mismo, que exponen las marcas de su dolor como símbolo positivo, como huella de esa pureza que lo elevó a otro nivel “(...) lo espectacular es una parte sustancial de las narraciones religiosas mediante las cuales se ha entendido el sufrimiento a lo largo de casi toda la historia de Occidente.” (Sontag, 2003: 93) El arte ha tomado al tormento como tema durante siglos. Cuando Kristeva analiza la fascinación ante el cuerpo de Cristo crucificado reflexiona que a este se lo observa sin horrorizarse debido a que su sobreexposición lo transformó en manejable, digerible (1990). Si trasladamos esa idea a la recepción de imágenes de cuerpos en los medios en la actualidad, podemos inferir que la falta de respuesta ante el horror puede deberse a la sobreexposición al estímulo, sin embargo, en el caso de los cuerpos animales, el acostumbamiento está dado sobre el cuerpo ya sin vida del animal y no así en relación con el momento exacto de la muerte. En el imaginario social existe un conocimiento básico sobre los métodos empleados, pero acorde a la invisibilización de la sangre a la que remite Cragnolini, esos métodos son ocultos, sucediendo puertas adentro del matadero, lejos de la mirada consumidora.

Lo interesante es pensar en el despliegue del efecto movilizador en estas producciones. Por un lado, el espectador especista se ve enfrentado a una imagen que acepta como inevitable, pero que preferiría no ver (la matanza y la brutalidad para con un animal con fines de consumo) mientras que, por el otro, se encuentra ante una imagen que sí desea ver en un filme *slasher* (el asesinato sangriento y brutal de un ser humano). ¿Qué convierte en insoportable las imágenes de los mataderos siendo que todos reconocemos su existencia y su modus operandi? O, según Rancière, “¿Qué es lo que vuelve intolerable una imagen?” (2008: 85). Entendiendo que no es la certeza de la muerte, con la que convivimos no sólo desde el conocimiento sino desde la praxis diaria (por ejemplo, en la elaboración de comida), ¿Qué es lo que genera repulsión?, ¿el momento mismo de la muerte? ¿O será el aparejamiento entre su dolor y el nuestro? (2003: 131).

### **Allí donde falla la palabra, surge la imagen**

Retomo una pregunta de Sontag para pensar el objetivo de este género cinematográfico y de la utilización del archivo para graficar el dolor “¿Qué implica protestar por el sufrimiento, a

diferencia de reconocerlo?” (2003: 51) Estos filmes buscan superar la contemplación pasiva del espectador para provocar reflexión y cambios en el plano de lo real, para provocar un efecto político (Rancière, 2008: 87).

Si el horror es banalizado, no es porque veamos demasiadas imágenes de él. No vemos demasiados cuerpos sufrientes en la pantalla. Pero vemos demasiados cuerpos sin nombre, demasiados cuerpos incapaces de devolvernos la mirada que les dirigimos, demasiados cuerpos que son objeto de la palabra sin tener ellos mismos la palabra.

(Rancière, 2008: 97)

En las escenas de archivo, la sustracción del momento mismo de la muerte se ve reflejada en un recorte visual. Pero ¿es acaso inimaginable ese momento, ese dolor? Retomando a Didi-Huberman podemos considerar que no lo es, ya que, el sistema de matanza fue diseñado y planificado, por ende, imaginado.(48) Asimismo, siendo que el conocimiento acerca de los métodos de faena ya existe en el imaginario popular, estas imágenes no impactarían por su inimaginabilidad sino por su exceso de realidad, por capturar el momento mismo de la muerte y ubicarlo en primer plano. Ya no se trata de un cadáver que testimonia ese momento, ni, como en el caso del afiche de *Persona*, por ejemplo, en donde se pone en juego el *punctum barthesiano*: “es ese azar que en ella me despunta (pero que también me lastima, me punza).” (Barthes, 1990: 65), sino de aquel espacio-tiempo destinado a lo no-visible. Ya no es la mirada del cerdo minutos antes de ser asesinado, sino el momento de la muerte en sí mismo.

El terror verde se transforma en un meta-relato conteniendo en medio de la trama ficcional fragmentos de realidad que sustentan el horror de la imagen. El impacto ocasionado por las escenas posteriores, en donde las víctimas humanas mueren, se ve modificado por la impronta antiespecista otorgada por la imagen de archivo. Todas las víctimas son iguales. Por ende, todes les victimaries también. Incluyendo al espectador.

Según Derrida la primera acción de violencia para con el animal es nombrarlo “el animal”, como si todos fueran lo mismo. Para problematizar esto, el autor configura el constructo *l'animot* y también remarca que existe un espectáculo teórico ante el animal expuesto. Al animal se lo mira, pero se le niega la mirada. (2008, 102) En consonancia con Derrida, la pensadora Rosi Braidotti se detiene a pensar los modos de vinculación con el animal y su reestructuración actual. Sostiene que esta reestructuración “(...) significa el fin de la relación familiar y asimétrica con los animales, que estaba saturada de fantasías, emociones y deseos y enmarcados por relaciones de poder sesgadas a favor del acceso humano a los cuerpos de otros

animales.” (2009, 526, traducción propia) A su vez, la autora dice que, en términos vinculares con el animal, la saturación familiar de ego del pasado está siendo reemplazada por un bioegualitarismo y una sensación de “estar juntos en esto” pero que, el mismo tiempo, es necesario dejar de metaforizar sobre el animal y empezar a considerarlo en sus propios términos. (528) El terror verde expone la noción de *cuerpos disponibles* que resalta Braidotti, en donde tanto personas humanas como no humanas son explotadas por igual dentro de un mercado posthumano de explotación global.

En la actualidad, en Argentina, las organizaciones de defensa del animal son más numerosas y el relato en contra de las actividades ganaderas se escucha de manera más frecuente que antaño. La legibilidad de la imagen es la que habilita lecturas actualizadas sobre el tema, sobre el momento de la toma y la dinámica de la muerte, funcionando como una imagen dialéctica para la tramitación del evento traumático. En las escenas donde se expone la muerte de un animal, suele venir asociado un elemento que funciona de marco: el televisor. “Una imagen acude allí donde parece fallar la palabra.” (Didí-Huberman, 2005: 49) El televisor es el encargado de transmitir el recorte de realidad que estaba destinado a no ser visto<sup>9</sup>. De este modo, los directores del terror verde parecen indicar que, si la circulación de estas imágenes reales fuera mayor, el reconocimiento del animal como sujeto sintiente sería inevitable. Actualmente, en Argentina, existe un proyecto de ley denominado Sintientes que propone modificar el Código Civil y Comercial Argentino para considerar a todos los animales seres sintientes y sacarlos de la categoría de cosas.<sup>10</sup> Sin embargo, cabe pensar en la durabilidad del impacto que generan las imágenes y si el efecto de empatía y rechazo para con el sufrimiento animal duraría lo suficiente como para generar un verdadero cambio en el estilo de consumo o si dicho efecto resultaría insuficiente como para generar una reacción perdurable.

La idea de aquello que no debería ser visto también se encuentra en el cortometraje de terror irónico *El martillo* (Daniel De la Vega, 2003). El film comienza con una serie de escenas de matanza en mataderos. Empleados que pegan martillazos a las vacas, las rematan y faenan. Simultáneamente, testimonios de vecinos y vecinas que dicen que existe “el loco del martillo”, un asesino serial que nadie conoce pero a quien todos le temen. La puesta en diálogo de las

---

<sup>9</sup> Es interesante observar que en los últimos años el televisor como elemento cobró mayor presencia en las narrativas de terror en nuestro país. Suele tratarse de objetos antiguos que portan cierta carga del pasado en el presente de la diégesis y que, como en estos casos, se utilizan para poner en diálogo la historia principal con una segunda línea narrativa que la tensiona.

<sup>10</sup> El texto del proyecto se puede leer en <https://www4.hcdn.gob.ar/dependencias/dsecretaria/Periodo2023/PDF2023/TP2023/1107-D-2023.pdf>

imágenes de los mataderos y el testimonio de las personas genera un inmediato efecto de espejo entre los distintos actantes de la situación: quien tiene el martillo es el asesino, quien muere es la víctima y, la muerte debe suceder fuera de la mirada de testigos. Todo el mundo sabe lo que pasa, pero nadie vio nada.<sup>11</sup>

La correspondencia de la víctima humana y no humana se ve también en producciones como *El cadáver insepulto* (Alejandro Cohen Arazi, 2020) en donde, tras la muerte del patriarca, un grupo de hermanos secuestra y ofrece en sacrificio a jóvenes para mantener la tradición familiar. Las imágenes de mataderos y los primeros planos de las reses decapitadas son la antesala del tratamiento del cuerpo de las víctimas humanas. El padre, devenido zombie, se alimenta de las víctimas en un ritual que se equipara, por continuidad, al asado familiar que sus hijos compartieron previamente. De este modo, el cuerpo humano mutilado y consumido en una escena es homologado a la carne de res comida en la escena anterior.

También en el largometraje de Eduardo Pinto, *La sabiduría* (2019), se genera el mismo efecto de espejo entre las víctimas pero para distinto tipo de consumo. El ganado para consumo cárnico, la mujer para consumo sexual no consentido y, en este caso se suma una tercera pata, los pueblos originarios como mano de obra explotada y exterminada, todo el abanico de seres humanos animalizados al que hacía referencia Cragolini.

Desde la comedia de terror también tenemos el caso del cortometraje *Géminis* (Pablo Fritzler, 2020) en donde una cita se transforma en una trampa. Una joven invita a un muchacho a cenar al restaurante de su familia, se vanaglorian de su excentricidad, ya que ambos aseguran ser grandes degustadores de carne humana. De este modo, sopas con ojos y estofados con dedos y uñas esmaltadas, darán paso a un menú caníbal pero refinado. El texto habla de esa carne consumida como si fuera de un animal, mientras que la imagen nos ofrece fragmentos claramente humanos. De este modo, la charla entre los personajes resulta antipática (sobre todo por referirse a esa carne como “en peligro de extinción” o mencionar que a uno de “ellos” lo trajo de tres meses en un viaje y lo guardó hasta que creciera) pero no por eso impensable ya que es el tratamiento usual que reciben distintos tipos de ganado. El interés que despierta en el joven la idea de ver una especie exótica, atrapada y alimentada con fines de consumo, lo lleva a provocar un encuentro con el verdadero ser que se esconde tras las cocinas de ese excéntrico

---

<sup>11</sup> La cuestión de la mirada selectiva ante el horror es un tema que fue ampliamente desarrollado en torno al estudio del pasado, en particular, sobre la dictadura cívico-militar-eclesiástica y los métodos de desaparición seguidos de tortura y muerte. Resulta útil repasar el texto de Marcela Visconti “Del poder de lo ausente hacia un saber del presente: Garage Olimpo (Marco Bechis, 1999)” presentado en las Jornadas CAIA 2005, para pensar acerca de los lugares que mutan a centros clandestinos ante la mirada ciega del barrio.

restaurante. Al igual que en *Naturaleza muerta*, los “animales” cobran venganza. Lo destacable de este cortometraje es el efecto empático que provoca, casi al instante, con el sujeto a ser consumido. Los personajes carnívoros resultan obscenos por su grado de fascinación acerca del tratamiento para con esa persona cosificada, abundan en detalles de su captura, sus métodos de engorde y la espera hasta el momento justo de darle fin. La forma en la que los diálogos se desarrollan y el registro de actuación del film es lo que hace desagradables esas escenas, ya que no son charlas imposibles de pensar en la vida diaria. Al finalizar el cortometraje cabe repensar si esos fragmentos humanos que componían la glamourosa cena caníbal no correspondían a otros, sarcófagos desprevenidos, que hubieran caído en la misma trampa.

En el largometraje *Soy tóxico* (Pablo Parés y Daniel De la Vega, 2018) el escenario es la ciudad de Buenos Aires en el año 2101. Allí, unos personajes luchan por sobrevivir en un lugar devastado y postapocalíptico. La existencia de “los secos” (monstruos antropofágicos, ciegos y sin memoria) mantiene al resto de los personajes en movimiento y constante estado de alerta. En este film la concordancia con los animales se da principalmente desde lo sonoro: por un lado, los asesinos utilizan los chillidos de los cerdos para amenazar a sus víctimas y otorgarles entidad de presa. A nivel espacial, la guarida de los personajes negativos remite a una mezcla de fábrica con chiquero. La existencia de un cerdo, quizás el último cerdo vivo, funciona como el último signo de un tipo de supervivencia que va deviniendo imposible: aquella sustentada en el consumo animal. Las torturas infligidas sobre los cuerpos son acompañadas de esos sonidos emitidos por el animal en señal de sufrimiento, de alguna manera se toma una forma de comunicación no humana para ubicar a las víctimas en estado de indefensión. Adicionalmente, el personaje principal será apodado “el Perro”, por tratarse de un vagabundo, ser el receptor de los castigos y, a la postre, ser abandonado a su suerte.

Existen otros elementos en *Soy tóxico* que dan cuenta de su pertenencia al terror verde. Además de la equiparación de personas humanas y no humanas en el rol de víctimas, al iniciar el film el título se imprime sobre un cielo gris y contaminado y, poco a poco, las letras se desvanecen como por acción de una lluvia de cenizas que expresan un estado de polución absoluto. Por otro lado, el gran faltante del largometraje es el agua. El movimiento de los personajes se da como último intento de sobrevivir en un mundo que está muriendo. La falta de agua transforma a los seres en “Secos”, esos pseudo monstruos sin memoria que devoran todo a su paso. Parte de lo olvidado por los Secos es el por qué de tanta destrucción: una guerra bacteriológica. De este modo, los directores van exponiendo a lo largo de la película una serie de ítems que aluden

de manera directa al cambio climático a causa del accionar de la humanidad y su aterrador pronóstico.

La ópera prima de Eric Fleitas y Luciana Garraza, *Carroña* (2019), también utiliza la idea de un futuro postapocalíptico en una lucha descarnada por sobrevivir. En el largometraje, filmado en las Salinas Grandes del norte de la provincia de Córdoba, el mundo se convirtió en un lugar inhabitable y hostil, en donde sus habitantes son empujados al tráfico de órganos y a la corrupción. Los cuerpos carneados ya no serán de ganado, sino de viajeros ocasionales cuyo gesto de desesperación final ante la inminente muerte remite a las miradas de aquellos animales que observan por última vez a su verdugo. El punto de vista de la cámara se instala, por momentos, dentro de los cuerpos mutilados, fraccionados. Le espectadore observa, al igual que la víctima, el momento mismo de la muerte.

### **La mujer como humano animalizado o Todo se aprovecha del cerdo, menos los gruñidos**

Recordemos que Cragolini considera que, inmersos en un sistema capitalista de producción, urge la necesidad de pensar en otros modos de vinculación entre las personas (humanas y no humanas) y que, la relación que establecemos con el planeta debería tomarse como una relación de tratantes y carniceros (2021: 6). Partiendo de la noción de humano animalizado de Cragolini, podemos destacar algunos puntos acerca de la mujer, como víctima predilecta por antonomasia en el cine de terror de todos los tiempos, y que ocupa también en el terror verde un lugar central.

Es usual en este conjunto de films encontrar una serie de elecciones estéticas y formales en las tomas de los personajes femeninos que hablan de una lógica del fraccionamiento y de cierta cosificación de la figura de la mujer, aún cuando no se hubieran sucedido las escenas de mayor impacto visual. Tan así es que, desde las primeras tomas, el espectador comprende cuáles son los personajes destinados a convertirse en víctimas. La utilización del punto de vista bajo en un leve contrapicado es común para las escenas en donde la cámara sigue o espera a la mujer. Esta angulación da una mejor descripción del cuerpo femenino que, por exigencias del género, debe vestir de manera seductora. No suele suceder lo mismo con el cuerpo masculino, el cual será tomado con angulación normal sin destacar ninguna parte del cuerpo en particular.

Para las escenas de sufrimiento corporal, abundan los planos detalle y los primerísimos primeros planos que acentúan la proximidad con el ser doliente. Cragolini habla de una violencia estructural que organiza nuestro tratamiento para con personas humanas y no humanas y que, dicha violencia consta de tres elementos fundamentales: la crueldad, la

sarcofagia y la virilidad carnívora. (2021: 10) La noción de virilidad carnívora es tomada de Derrida y refiere al ejercicio del poder masculino (patriarcal) asociado a la fuerza y al carnivorismo. Retomando las ideas plasmadas con *Snuff 102* acerca de la lógica del fragmento, de cómo el fragmento se vincula a las zonas erógenas y a la partición del cuerpo como consecuencia de esto, ¿se podría pensar en un abordaje fílmico feminista para la mostración de la figura femenina en el cine de terror? Más específicamente en el cine de terror que tiene como objetivo resaltar la materialidad de la carne.

Si tomamos lo analizado por Linda Williams en su trabajo *Film bodies: Gender, Genre and Excess* (1991) podríamos responder que es difícil, por el momento, pensar en un enfoque menos patriarcal del cuerpo femenino, al menos, en el subgénero al que nos estamos dedicando en este trabajo. Sobretudo si se toma en cuenta lo que planteé al comienzo de este escrito, que el terror verde argentino es deudor de los registros *gore* y *slasher*, los cuales, además de ser considerados las variantes más conservadoras del terror, plantean una secuencia terrorífica que gira en torno a un elemento fálico (cuchillo, machete o similar), el cual demanda extrema proximidad para con el cuerpo de la víctima con posterior penetración y destrucción.

Williams plantea que el porno, el terror y el melodrama se apoyan sobre la lógica del exceso y que, por esto mismo, rozan los límites de lo aceptable. En el porno el exceso está dado por el sexo, en el terror por la violencia (se refiere al subgénero *slasher*) y en el melodrama por la emoción. Pero también, continúa Williams, existen cruces entre los géneros del exceso ya que en el porno cada vez fue surgiendo más violencia y en el terror, más sexo. Si bien en el terror verde las víctimas no necesariamente pertenecen al género femenino en su totalidad, las decisiones formales de punto de vista, puesta en escena, iluminación, planos detalle y atención al sufrimiento sobre las víctimas mujeres, difieren en gran medida con su contrapartida masculina (Fig.4 y 5).

El poder de la mirada implica la construcción de la representación de la otredad, poniendo a ese otro a su servicio. Lo que se pone en juego es una dinámica de apropiación como una forma de negar al otro. (Veliz, 2014: 14) Al respecto, Ann Kaplan analiza la cuestión de la mirada masculina en el cine y sostiene que “En el cine de Hollywood, los signos transmiten la ideología patriarcal que subyace en nuestras estructuras sociales y que modela a las mujeres de formas muy específicas, formas que reflejan las necesidades y el subconsciente del patriarcado.” (1998, 52) Ampliamos el marco de referencia hasta la cinematografía local para pensar en la construcción visual dentro del cine de terror nacional y observamos que también se da una

dinámica de dominio y sumisión en la configuración de las imágenes, principalmente en lo referido a la exposición del cuerpo femenino.

En el cine de mujeres es preciso deserotizar la mirada (puesto que se supone que el público es femenino), pero, al hacerlo, las películas dejan de incorporar a ese público. Las situaciones masoquistas repetidas inmovilizan a la mujer espectadora. Se le niega el placer de la identificación imaginaria que, como ha mostrado Mulvey, para los hombres repite la experiencia de la fase del espejo. (59)

Si, al igual que Laura Mulvey y Claire Johnston, Kaplan sostiene que para ser feminista, el cine tiene que ser contestatario, la pregunta que sigue flotando en el aire es: ¿es posible pensar en un cine de terror feminista? ¿Es posible desandar los mecanismos patriarcales de poder y sumisión que se ponen en juego en el cine, teniendo en cuenta que en el terror es habitual la cosificación femenina? O, como en el corpus que compone este estudio, la animalización femenina.



Fig. 4: *Snuff 102* (Mariano Peralta, 2007)





Fig. 5: *Los olvidados* (Luciano y Nicolás Onetti, 2017)

Por su parte, Carol Clover denomina a este tipo de films como las *meat movies* (películas de la carne) y las ubica en el punto opuesto del terror sofisticado que sería aquel que retoma clásicos de la literatura como *Drácula* (Tod Browning, 1931) o *El Doctor Frankenstein* (James Whale, 1931) o aquellas otras dirigidas por maestros como Alfred Hitchcock (*Los pájaros*, 1963; *Psicosis*, 1960) o Murnau (*Nosferatu*, 1922). Clover señala que, a diferencia de la pornografía que tendría más que ver con el cuerpo, el terror refiere a cuestiones vinculadas al género. Mientras que el porno se centra en el acto sexual, el terror se ocupa de la cuestión de roles de género y del tratamiento diferencial entre hombres y mujeres en la sociedad (1987, 189).

Estudiando aquellas particularidades que hacen al cine *slasher*, Clover discrimina una serie de ítems que se cumplen en cada film: un asesino psicótico producto de una familia enferma, el asesino debe ser reconociblemente humano, la víctima es mujer y sexualmente activa, la locación es un no-lugar que la autora nombra como *lugar terrible*, el arma no puede ser de fuego y el ataque demanda una sorpresa.(192) Sirve a los fines de este análisis tomar el punteo de Clover para detectar puntos en común con el terror verde argentino. En el terror verde local el otro terrorífico no suele ser un personaje individual sino un grupo de personajes tras el mismo objetivo (activismo vegano extremo, venganza, supervivencia) y el componente psicótico no prima. La cuestión de la locura se ve reemplazada por el capitalismo (como en el caso de la explotación de personas en *Snuff 102* o *Géminis*) la necesidad (en *Soy tóxico*), o el trauma (en *Los olvidados*, Luciano y Nicolás Onetti, 2017).

Cuando Sánchez Biosca analiza el terror posmoderno, detectando cierta tendencia al despedazamiento de los cuerpos, observa que "(...) la mostración de la violencia sobre el cuerpo, los despedazamientos, mutilaciones y asesinatos considerados como una atracción escópica." (1995, 64) y que "(...) las feroces cuchilladas que padece la anatomía femenina están ligadas al deseo por ese mismo cuerpo." (65) El autor pone el acento en el cambio que se da en cuanto a la mostración de la violencia. Observa que, teniendo a *Psycho* (Alfred Hitchcock, 1960) como película faro, la violencia en el cine posmoderno no es desplazada al fuera de campo sino que se desarrolla directamente ante la mirada de la cámara. (63) Esta característica resulta central para el terror verde y la equiparación humano-animal en las escenas de faena. Como expone Mariano Peralta en su film, dejar librada a la imaginación el fuera de campo no resultaría ético ni efectivo para el fin buscado por este subgénero.

Con respecto al lugar terrible es común que en estas realizaciones las muertes se den en espacios destinados para la faena. En todos los casos el momento clímax en donde los cuerpos se ven maltratados hasta su destrucción se da en no-lugares, que bien podrían ser galpones, cuartos o sótanos, pero que no cuentan con ninguna marca de distinción y, principalmente, ninguna ventana al exterior. De este modo, el espacio determina la clandestinidad del hecho, su carácter de oculto y prohibido, a la vez que garantiza a niveles prácticos un espacio escénico fácilmente adaptable para alojar el tipo de despliegue sangriento que allí se lleva a cabo. En *Snuff 102*, el espacio en donde se desarrollan las tres torturas es un cuarto pequeño y oscuro ocupado solo por tres sillas y una cámara y con una puerta que conduce a un baño. Las características del espacio condicionan las posibilidades de la cámara, favoreciendo la proliferación de primeros planos y planos detalles que generan un impacto visual acorde al efecto buscado (asco, rechazo, repulsión). En *Los olvidados*, *Naturaleza muerta* o *Soy tóxico* por el contrario, el ambiente en donde suceden las muertes es más amplio pero el abarrotamiento de elementos en la puesta en escena da una sensación asfixiante y de encierro. Al mismo tiempo, al tratarse de una víctima maniatada o reducida, el movimiento interno al plano se ve limitado a los movimientos del personaje negativo cuyo único fin es provocar dolor y luego asesinar. Por fuera, todos estos lugares exponen su contradicción. Se trata de grandes caserones, fábricas, galpones inmensos por fuera, mientras que por dentro el espacio se reduce al punto de solo poder alojar ese núcleo de muerte compuesto por víctima y victimario. Es posible que esta elección estética refiera a cuestiones económica internas a la producción y no

tanto a una decisión simbólica consciente<sup>12</sup> pero, en la obra final, le aporta una sensación de no salida y desesperación que remite, en definitiva, a la situación de los ganados previo a su destino final. Estas puestas en escena funcionan como referencia a las muertes ocultas que se dan en los mataderos, a eso que no debería ser visto.

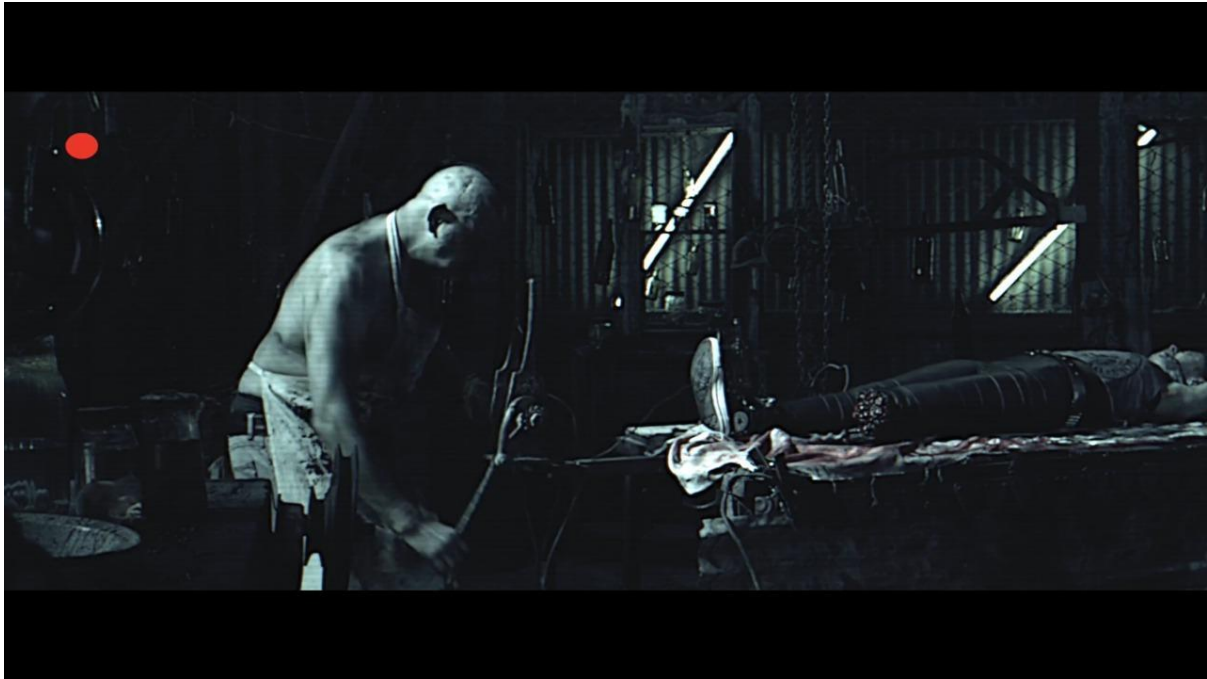


Fig. 6: *Los olvidados* (Luciano y Nicolás Onetti, 2017)

Por último Clover dice que las muertes se deben dar por arma blanca y el ataque debe ser sorpresa. En el caso del terror verde nacional el arma blanca cumple un rol muy importante pero es también acompañada por maquinarias de mayor tamaño, principalmente sierras, utilizadas para el tratamiento de las reses y su fragmentación para la venta (Fig.6). La combinación de ambos elementos resulta interesante a la hora de pensar los objetivos del terror verde porque, el arma blanca funcionará, en una primera instancia, para reducir a la víctima, en algunos casos matarla y en otros prepararla para la faena con la utilización de las máquinas. Si el arma blanca se puede percibir como un elemento más genérico del terror físico, el uso de las maquinarias de faena apunta directamente a la equiparación persona humana y no humana. Con respecto al ataque sorpresa el terror verde gestiona un ritmo particular, ya que el primer ataque se dará de manera repentina e inesperada, pero, los siguientes llevarán cierta cuota de

---

<sup>12</sup> Por ejemplo, en diálogo con Mariano Peralta el director me comenta que la escena de la tortura (al igual que todas las escenas internas de sus films) fueron realizadas en su domicilio por cuestiones de presupuesto y practicidad, mientras que la fachada exterior del lugar se correspondía con una casa quinta abandonada de la zona. Al mismo tiempo, *Los olvidados* muestra como espacio de ejecución el Matadero de la localidad de Epecuén, al cual está prohibido acceder por peligro de derrumbe, por lo que las escenas de interiores no fueron filmadas allí.

suspense a la espera de que el otro terrorífico vuelva a atacar. En este sentido, los personajes destinados a morir parecerían estar dispuestos a hacerlo, en la medida en que las herramientas para el autocuidado resultan insuficientes y, a medida que avanza la trama, las posibilidades de supervivencia se perciben más remotas.

### **Huellas del horror**

Algo más acerca de la conformación del espacio. Es común observar, en las películas de este corpus, una tendencia a situar la presencia de la muerte en los elementos escenográficos y de utilería. De este modo, los personajes circulan por pasillos de cuyas paredes cuelgan cráneos de ganado, abren puertas cuyos adornos son huesos y, como en el caso de *Los olvidados*, las armas utilizadas mezclan herramientas de faena con esqueletos animales. En esta fusión de partes se conforma una figura monstruosa que reúne al soberano y su víctima en pos de la continuación del funcionamiento de la maquinaria capitalista de consumo.

El largometraje de los hermanos Luciano y Nicolás Onetti homenaja el terror rural iniciado por films como *La masacre de Texas (The Texas Chain Saw Massacre, Tobe Hooper, 1974)* pero ubicando la acción en la localidad bonaerense de Epecuén, recuperando la tragedia vivida por sus pobladores en la década del ochenta. En noviembre de 1985, la crecida del lago Epecuén provocó una terrible inundación que enterró a la ciudad bajo siete metros de agua. Los pobladores debieron abandonar sus hogares sin saber que el agua tardaría en bajar veinte años, destruyendo todo a su paso. Debido al gran nivel de salinidad del lago, tras la bajada del agua, las ruinas quedaron teñidas de blanco, particularidad que le da una impronta espectral pero bella a la vez. Testimonios de vecinos, recuperados en el largometraje, relatan que cuando el agua alcanzó el cementerio los ataúdes comenzaron a flotar llegando, algunos, hasta la orilla de la ciudad próxima. Este momento de historia nacional le sirve de disparador a los Onetti para hablar del lugar de marginalidad y pobreza de quienes lo perdieron todo y, en el caso de la ficción, debieron recurrir a la antropofagia para sobrevivir. La película responde a todas las expectativas del género y abundan los planos fragmentados de cuerpos femeninos, las escenas de sexo (consentido y no) y, sobre todo, la alusión a la actividad del matadero aplicada sobre los cuerpos de las víctimas. La edificación más monumental y que quedó en pie tras la inundación de Epecuén es el matadero, símbolo de un progreso que no fue. Allí, la familia de *outsiders* secuestrará y masacrará turistas ocasionales para su posterior ingesta.

En *Los olvidados*, las escenas de noticieros del pasado muestran una Epecuén cubierta de agua con tomas desde un helicóptero, características de los programas de información de esa época.

En varios momentos del film, los planos cenitales realizados con un dron remiten a esa revisión de la devastación. Son imágenes que buscan sin encontrar, las del noticiero buscan la ciudad que permanecía sumergida repentinamente, las del dron, buscan aquello que fue encontrando solo restos. Este tratamiento de la imagen forma un interesante ida y vuelta de sentido con los huesos colgados de puertas y paredes, ahora todo es ruina, todo es muerte.

Las huellas del horror componen una de las características centrales del terror verde, ya que en él el acento está puesto en la certeza de la destrucción, tanto futura como pasada. Destrucción pasada, por el consumo cárnico, el especismo voraz, el arrasamiento de los suelos, la carencia de agua, etc. Destrucción futura (y actual) en la venganza de animales y naturaleza que se manifiesta año a año en diversas formas (enfermedades zoonóticas, inundaciones, incendios).

### **Cuando la tierra comienza su venganza**

En el terror verde conviven las temáticas antiespecistas y ambientalistas exponiendo algunas historias en donde los animales cobran venganza tras años de explotación y, otras, en donde la tierra se manifiesta con fuerza destructora aniquilando o modificando la vida que la habita. Ambas corrientes se diferencian en el ritmo y los efectos terroríficos desplegados en la trama, ya que, mientras que en las películas con enfoque antiespecista existe más dinamismo y el terror está centrado en el tratamiento del cuerpo sufriente, en aquellos títulos de eje ambientalista el ritmo es más pausado y el horror se presenta en el espacio y en todo aquello que rodea al personaje destruyéndolo paulatinamente. En estas últimas, escasean los *jumpscare* o efectos de choque característicos de los subgéneros más físicos, como las *meat movies* a las que hizo referencia Clover.



Fig. 7: *Pandemia* (Matías Ballistreri, 2019)

La región patagónica suele presentarse en pantalla como un espacio idílico, plagado de bosques e imágenes bellas. Matías Ballistreri, cineasta oriundo de Chubut, revierte la idea de paisaje “atractivo” y lo convierte en un paisaje “repelente” al resaltar la presencia de un virus letal en el aire en su cortometraje *Pandemia* (2019). Inspirado por la proliferación de enfermedades zoonóticas, cada vez más comunes a nivel mundial, y la sensación de estar respirando veneno<sup>13</sup> Ballistreri escribe una historia en donde un hombre se refugia en una cabaña en medio de la montaña y lucha por sobrevivir. En el vestuario se destaca un traje antiexposición que funciona como signo de la peste, siendo el único elemento “anormal” dentro de la diégesis (Fig. 7). Se trata de sólo dos personajes (el lugareño y una mujer que llega representando el peligro del afuera) y la tensión va en un crescendo que deriva en la búsqueda de la exterminación del peligro, misión casi imposible al tratarse de un peligro que no solo habita el cuerpo ajeno, sino que también está presente en el aire, es omnipresente.

La inabarcabilidad del agente terrorífico, como se mencionó al comienzo de este ensayo en el caso de *Godzilla*, genera en los personajes una contradicción interna que condensa la necesidad de huida con la imposibilidad de escape, por ende, con la quietud. El movimiento de los personajes en estas historias es de tipo circular, realizando pequeñas exploraciones para regresar luego a rincones de protección. La potencia de este film radica en tornar un escenario

---

<sup>13</sup> Entrevista con la autora, 16/03/23.

reconocido y apacible en un lugar inhabitable y enfermo, con la simple (y compleja) incorporación de un elemento de vestuario. Las largas caminatas del personaje central, siempre en busca de algo para sobrevivir, siempre alerta ante los estímulos extraños, en rechazo continuo al afuera y con el horror instalado en el cuerpo ante un aire libre modificado, conforman un planteo espacial postapocalíptico con economía de recursos. Es curioso que esta película haya sido realizada un año antes de que la pandemia del Covid sumiera a casi todos los países en una dinámica similar: aislamiento, miedo al otro, aire peligroso, omnipresencia de la peste. Lo mismo sucedió con el largometraje de Ariel Martínez Herrera, *Tóxico* (2020), que fue realizado y estrenado unos meses antes de la pandemia mundial. En este film, una pareja joven huye de la Capital hacia un pueblo de las afueras, con el fin de escapar de una repentina epidemia de insomnio. Aquí, el disparador implícito de la enfermedad es la vida en la ciudad, el hacinamiento, la contaminación y las dinámicas alienantes tardocapitalistas.

El cortometraje cordobés *Proyecto Eolo* (Daro Ceballos, 2018) plantea un futuro cercano en donde la contaminación emitida por las antenas de transmisión genera la destrucción del mundo. Allí, una adolescente emprende un camino hasta la antena central para intentar concientizar a quienes tienen el poder para que vean la destrucción provocada. El trayecto se complicará por la presencia de otros sobrevivientes que, a través de la violencia, buscan superar el día a día en ese espacio casi inhabitable. La mayor parte del corto se sitúa en un bosque en la provincia de Córdoba. Los árboles dan abrigo insuficiente, permitiendo resguardarse apenas de la lluvia ácida que pulveriza todo rastro de vida. La película fue resultado del concurso 48hs para el 48hs Film Project Buenos Aires, en donde los grupos de trabajo cuentan con dos días para desarrollar, filmar y editar una película con el tema asignado.

Por su parte, *La tierra violada* (Nair Gramajo y Catalina Lucero, 2019) toma la cuestión de la explotación de los recursos naturales y humaniza a una cigüeña de extracción de petróleo en representación del capitalismo (falocéntrico) que irrumpe sobre la Madre Tierra una y otra vez, provocando sufrimiento, agotamiento y, eventualmente, muerte. Las directoras toman extractos del texto de Virginie Despentes, *Teoría King Kong* (2006), como “La violación es un programa político preciso: esqueleto del capitalismo, es la representación cruda y directa del ejercicio de poder”, como exposición de la tesis de su obra y, de este modo, realizar una efectiva crítica antipatriarcal, anticapitalista y ecológica a partir de la animación de un elemento.

Una vez más nos encontramos con el trabajo de Gabriel Grieco. Su largometraje *Respira* (2020) sitúa la acción en la provincia de Entre Ríos, una de las zonas más afectadas por la utilización

de agrotóxicos en la fumigación de los campos de cultivo. Un aviador se traslada con su esposa e hijo para comenzar su nuevo trabajo como piloto de un avión fumigador. Al llegar al lugar, encuentra la realidad monstruosa de los lugareños que conviven, desde hace años, con la lluvia de veneno. Niños deformes, cuerpos enfermos y mentes alteradas, dan cuenta de la realidad cotidiana de un pueblo que se sabe invisibilizado. El director manifestó en diversas oportunidades que su inspiración para el guión fue la realidad actual de las provincias que componen el litoral argentino y la impotencia provocada por la falta de acción por parte del poder político. En sus palabras: “El guión está basado en muchas historias reales, nada es fantasía. Y nadie es indiferente.”<sup>14</sup>

Dos años antes de que *Respira* fuera estrenada, Fabián Tomasi, una de las caras visibles de la lucha contra los agrotóxicos en Entre Ríos, falleció a causa de una enfermedad provocada por su actividad en la industria agrícola de la provincia, esta consistía en abrir los frascos con el químico y mezclarlo con agua para, luego, ser rociado desde los aviones fumigadores. Tomasi, que se supo autodefinir como “la sombra del éxito”, es un claro ejemplo del tipo de corporalidades monstruosas que constituyen las víctimas de los agrotóxicos.

La monstruosidad tiene la impronta de la advertencia. El monstruo emerge allí, donde la advertencia se hace necesaria. Oscar Alvarado Vega estudiando la configuración de la monstruosidad en la narrativa de Horacio Quiroga (2016) sostiene que el monstruo se presenta como una amenaza al orden establecido y que el personaje bestializado es despojado de la humanidad que le pertenece. (5) Asimismo, el autor indica que por medio de la anormalidad los personajes devienen monstruos<sup>15</sup>, conformando cuerpos animalizados o engendros. (11) En *Respira*, los personajes aterradores en realidad son las víctimas, aquellas que testimonian con sus marcas la presencia del veneno, mientras que los verdaderos otros terroríficos son el Mercado y el Estado que eligen no ver.

“Lo monstruoso es un género de criaturas que muestra, presenta y pronostica algo con un significado. Son seres que difieren de las formas tradicionales de la creación o del canon de normalidad del ser humano, centrandose su esencia en la deformación o alteración del cuerpo y su naturaleza.” (Castro Hernández, 2015: 19) La cita de Pablo Castro Hernández recupera una definición de lo monstruoso en tanto su poder de advertencia, su capacidad de pronosticar un

---

<sup>14</sup> Para acceder a la nota completa <https://www.laizquierdadiario.com/Respira-veneno-y-lucha-de-clases>

<sup>15</sup> El fotoperiodista argentino Pablo Piovano realizó un ensayo fotográfico recorriendo las zonas afectadas por las fumigaciones con agrotóxicos en Argentina. Su trabajo se puede revisar en este videoensayo <https://vimeo.com/175588967>



futuro a quien lo mire. El autor, basándose en el estudio de las xilografías de viajes y la representación de la otredad que hizo Occidente de los seres “monstruosos” encontrados en las nuevas tierras exploradas, sostiene que también la idea del monstruo se vincula con lo religioso, ya que el monstruo sería un prodigio contemplado en el plan divino para mostrar los peligros del pecado. La monstruosidad física serviría, entonces, como castigo ejemplificador ante el corrimiento de la norma. (20)

Según Patricia Trapero Llobera la concepción del monstruo como cuerpo cultural purgativo implica que a través de él se evidencian los miedos y ansiedades presentes en la sociedad que lo enmarca. (2015, 70) Partiendo de las concepciones de Cohen e Ingebretsen acerca del monstruo fantástico, la autora postula que “el monstruo (funciona) como reflejo de los entornos individuales o sociales del momento de recepción y creación de los productos culturales pero también sirve para reflexionar acerca de la cara oscura de la sociedad.” (71)

(...) el biopoder es el responsable de la transformación de los "animales humanos" en "verdaderos" seres humanos, a través de su paso por dispositivos concretos y en relación con diversas políticas públicas y marcos reguladores estatales (programas de vacunación, higiene y medicación, escuelas, hospitales, etc). Al mismo tiempo, el biopoder intenta reintegrar o dejar morir "animales humanos" que, dada su "irracionalidad" o debido a su "comportamiento anormal", fracasan en llegar a ser ciudadanos productivos, a saber, humanos in *stricto sensu*. (Iván Darío Ávila Gaitán, 2019: 255)

Las palabras de Ávila Gaitán nos sirve para pensar el lugar que ocupan esos seres devenidos engendros dejados librados a su suerte y que, en el film de Grieco, toman las armas y se disponen a luchar por lo que es propio, por su territorio, su salud y su dignidad. El autor sostiene que el ser humano del transhumanismo (aquel que busca mejoras a partir de píldoras, chips, genes, etc) es el nuevo ideal normativo dibujado por el tecnobiopoder en el contexto de las informáticas de la dominación. (257) Ávila Gaitán, siguiendo a Haraway y su teoría del *cyborg* (1985), define al animal humano actual como un *hiperhumano*, un ser que ya no se adecúa a los ideales normativos que la sociedad le impone, sino que busca por sí mismo la superación de los límites de la aceptación, conformando su propio ideal normativo. (259) Por fuera de la adecuación, la marginalidad. Los lugareños de *Respira* representan lo expulsado hacia los límites de la sociedad, lo destinado a no ser visto pero que, por su monstrificación, insiste demandando la mirada. Son seres basurizados, empujados hacia más allá de los límites de lo visible pero que, justamente a partir de su diferencial visual, exacerbaban su visibilidad. El hiperhumanismo es su polo opuesto. Los avances científicos no les tienen como destinatarios.

En línea con lo planteado por Ávila Gaitán, Piñol Lloret remarca el carácter de advertencia inherente al monstruo y también sostiene que si bien el mismo subvierte las leyes naturales, esto no implica que existe una separación con la naturaleza y que, por tanto, debe pensarse al monstruo como dentro de la misma. (2015, 18)

(...) las representaciones de monstruos no tuvieron una única finalidad, sino que se emplearon para generar temor, funcionar como ornamentos, documentar mundos desconocidos, caricaturizar la sociedad o jugar con la seducción y la fantasía (...) al servicio de un espectador, alguien que mirase (...) (37)

La configuración monstruosa implica una plasmación visual de la otredad, generando un espejo deformante que advierte sobre la posibilidad de devenir monstruo. “Los monstruos son para ser vistos”. (38)

### **Otras artes, mismas inquietudes**

El arte funciona como un canalizador ideal para las inquietudes de la sociedad. A partir de distintos registros y manifestaciones artísticas existe una creciente concientización en torno a temas antiespecistas y ambientalistas que coinciden en los objetivos del terror verde.

Numerosos y variados ensayos fotográficos exponen las consecuencias de un tratamiento hostil para con el reino animal y la tierra. Las imágenes resultan postapocalípticas y desgarradoras, pero ¿efectivas?. Uno de los trabajos más resonantes es el del fotógrafo brasileño Sebastião Salgado, *Aqua Mater* (2022). En él muestra de manera concreta la devastación forestal sufrida en la selva amazónica y su consecuente reducción del agua en la región. Adicionalmente, el fotógrafo replantó una masiva cantidad de árboles nativos en un predio que había sido arrasado, todo esto quedó registrado en el documental que codirigieron su hijo Juliano Ribeiro Salgado y Win Wenders en 2014, *La sal de la tierra*.

En la literatura también existen manifestaciones de este creciente interés por temáticas *verdes*. La autora Agustina Bazterrica obtuvo el Premio Clarín Novela 2017 por su escrito *Cadáver exquisito*. Allí, Bazterrica propone un futuro no muy lejano en donde, a causa de la proliferación de virus zoonóticos, el consumo de carne animal resultara imposible y este fuera reemplazado por el consumo de carne humana. En la novela se detalla minuciosamente el tratamiento del cuerpo humano para consumo y delinea un planteo crudo sobre la postura del consumidor. Por su parte, *Distancia de rescate* (Samanta Schweblin, 2014), al igual que *Respira*, recupera la temática de los agrotóxicos y del envenenamiento de los suelos, el agua y, por consecuencia, los cuerpos. Schweblin pone en diálogo ese fragmento de realidad actual de

nuestro país con los miedos propios de la maternidad para escenificar un terror a lo intangible pero omnipresente. La *nouvelle* fue llevada al cine por la directora peruana Claudia Llosa en el 2021.

Nombré solamente algunos ejemplos representativos pero también existieron obras en el terreno de la música, como la obra de la artista mapuche Anahí Rayen Mariluan, en especial su tema "Kalfu Wenü Kalfu Leufu" que habla de la importancia de cuidar el agua como elemento vital de todas las existentes. Desde las artes circenses, los artistas del colectivo Circo Reciclado, que realizan sus obras para las infancias centrándose en la educación para la vida en contacto respetuoso con el medio ambiente. Desde el arte urbano el trabajo de Banksy que, entre sus obras referidas al cambio climático, en 2019 pintó con aerosol la leyenda "I don't believe in global warming" en una de las paredes del canal Regent's en Candelaria, leyenda que fue cubriéndose con la crecida del agua. O también la obra del artista plástico lisbonense Artur Bordalo, conocido como Bordalo II, que realiza sus esculturas de gran tamaño con residuos plásticos. O las muy elocuentes fotografías del islandés-danés Olafur Eliasson en donde se registra el retroceso de los glaciares en dos imágenes tomadas desde el mismo punto de vista con un tiempo de diferencia.

El crecimiento de historias, en las distintas artes, que remiten a temáticas antiespecistas y ambientalistas, habla de una circulación del conocimiento cada vez mayor del estado de situación y del interés por abordar críticamente el contexto inmediato, pero, por el momento, todo sigue igual. Me pregunto si quizás el poder de las imágenes no tendrá una cierta caducidad, un efecto que va perdiendo fuerza con el paso del tiempo y ese shock que provoca el ver un animal morir o un cuerpo monstruoso envenenado por lo mismo que el espectador consume resulte ser insuficiente para generar un verdadero cambio en el plano de lo real.

## **Conclusiones**

Hasta aquí, realizamos un recorrido por algunas películas argentinas de los últimos veinte años que conforman el subgénero que elijo denominar terror verde. Las inquietudes principales que el terror verde desarrolla se relacionan con cuestiones de índole antiespecista y ambientalista, atento a la situación actual del país (y del mundo en general). Estas realizaciones exploran de manera crítica un conjunto de ansiedades y miedos que aquejan a la humanidad en el presente mismo de su producción.

Las luchas de movimientos veganos y de liberación animal se vienen dando desde hace algunas décadas y cada vez, a causa de la situación de degradación humana irreversible, se dan cada

día más. En un país como Argentina, famoso en el mundo por la calidad de su carne vacuna y en donde parte de las dinámicas familiares se ubican en torno a una comida típica como el asado, el choque con los ideales antiespecistas es inevitable. En el plano de la cultura visual, la imagen de un plato cárnico produce diversas sensaciones en quien lo observa, situación que se relaciona con las costumbres (si quien lo mira es vegane o no), con el estilo de vida (para un profesional de la cocina pensar la imagen de un plato de carne de manera estética es parte de su trabajo diario), con los afectos (si esa comida forma parte de una celebración y está cargada de cierta cuota de sociabilidad). Sin embargo, en un aspecto existe mayor coincidencia y es en el momento de la muerte. No se trata de una coincidencia absoluta, pero sí existe un mayor quórum en cuanto al afecto que provoca la muerte en sí. De ese momento, irrepetible e irreversible, se sirve el terror verde para intentar generar de algún modo un rechazo consciente, una reflexión sobre aquello que se está viendo. En un género como el terror, en donde la sangre y el sufrimiento son la materia prima, extraer un fragmento de realidad que enfrente a los espectadores con la muerte es, como mínimo, activista.

Por otro lado, la explotación de los recursos naturales y el tratamiento tóxico de los cultivos genera que el espacio en sí mismo se transforme en portador del peligro. Peligro que, al ser invisible, nos acecha sin que lo podamos ver. La manifestación visual de ese peligro se presenta en las corporalidades monstrificadas de sus víctimas. En la corriente ambientalista del terror verde el horror está en el cuerpo ya no fraccionado sino deformado. Lo no visible del peligro pasa, de este modo, a portar un exceso de visibilidad con los seres envenenados. Las características fundantes de lo monstruoso (su potencia visual, su advertencia constante) sirven como anticipación y pronóstico de un futuro (y presente) aterrizante.

Como vimos, las producciones centradas en la cuestión animal toman elementos de subgéneros como el *slasher* y el *gore* poniendo el acento en el cuerpo (sobre todo el femenino), los fragmentos, el sufrimiento, el exceso. Mientras que, en las producciones que remiten a cuestiones ambientalistas, aparece la configuración monstruosa de los cuerpos y el acento está puesto en la construcción de espacios como escenarios de devastación, peligro y extinción. Lugares hostiles, yermos y prontos a desaparecer.

En suma, el terror verde es un género que apunta a una reacción a nivel político, a una reflexión que derive en acción. Es un género que viene pisando fuerte en la cinematografía de género local exponiendo de manera cruda y directa la cara deformada que parte de la sociedad elige no ver.

## Bibliografía

AGAMBEN, Giorgio (2006). *Lo abierto. El hombre y el animal*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

ALVARADO VEGA, Oscar G. (2016). "Los monstruos en la narrativa de Quiroga". *Humanidades. Revista de la Escuela de Estudios Culturales*, Vol. 6, N°2, pp. 1-16, Costa Rica: Universidad de Costa Rica.

AVILA GAITÁN, Iván Darío (2019). "Los animales ante la muerte del hombre: (tecno)biopoder y performances de la (des)domesticación". *Tábula Rasa*, n°31, pp. 251-268, Colombia: Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca.

BARTHES, Roland (1990). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. París: Gallimard.

BAZTERRICA, Agustina (2017). *Cadáver exquisito*. Madrid: Alfaguara.

BOURKE, Joanna (2004). "La tortura como pornografía". *Masiosare 336*. Disponible en <https://www.jornada.com.mx/2004/05/30/mas-joanna.html>. Último acceso: 1/8/23.

BRAIDOTTI, Rosi (2009). "Animals, anomalies and inorganic others". *PMLA*, vol 124, n°2, pp. 526-532, UK: Cambridge University Press

BUTLER, Judith (2010). *Marcos de Guerra*. Barcelona: Ediciones Paidós.

CASTRO HERNÁNDEZ, Pablo (2015) "La imagen del monstruo en algunas representaciones xilográficas del libro de las maravillas del mundo de John Mandeville: aproximaciones metodológicas e historiográficas". PIÑOL LLORET, Marta (coord.) "La imagen del monstruo a través del tiempo: la representación visual de una creación singular". *Revista Sans Soleil. Estudios de la imagen*, vol 7, Barcelona: Centro de Estudios de la imagen.

CLOVER, Carol (1987). "Her Body, himself. Gender in the Slasher Film". *Representations*, N°20, Special Issue: Misogyny, Misandry and Misanthropy, pp 187-228, California: University of California Press.

CRAGNOLINI, Mónica (2021). "El gran carnicero y la pandemia". *Erasmus. Revista para el diálogo intercultural*, 23, Río Cuarto: ICALA.

DEMARCHI, Celina (2020). "Respira: veneno y lucha de clases". *La Izquierda Diario*. Disponible en <https://www.laizquierdadiario.com/Respira-veneno-y-lucha-de-clases>. Último acceso: 7/8/23.

- DERRIDA, Jacques (2008). *El animal que luego estoy si(gui)endo*. Madrid: Editorial Trotta.
- DESPENTES, Virginie (2006). *Teoría King Kong*. París: Editions Grasset Fasquelle.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2004). *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós.
- GIORGI, Gabriel (2014). *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- KAPLAN, Ann (1998). "¿Es masculina la mirada?". *Las mujeres y el cine: a ambos lados de la cámara*, Madrid: Cátedra.
- KRISTEVA, Julia (1990). *El Cristo Muerto de Hans Holbein. Fragmentos para la historia del cuerpo humano*. Vol. 1. Michel Feher, Ramona Naddaff y Nadia Tazi (ed.). Madrid: Taurus.
- MARZANO, Michela (2010). *La muerte como espectáculo*, Barcelona: Tusquets.
- PIÑOL LLORET, Marta (2015). "Ser para ser vistos. La dimensión visual de los monstruos". *Monstruos y monstruosidades. Del imaginario fantástico medieval a los X-Men*, Barcelona: Sans Soleil Ediciones.
- RANCIÈRE, Jacques (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- SÁNCHEZ BIOSCA, Vicente (1995). "Despedazar un cuerpo. De una cierta tendencia en el cine de terror postmoderno". *Vértigo. Revista de cine*, n°11, pp. 62-65, España: Ateneo da Coruña.
- SANTILLÁN, Sebastián (2007). "Mar del Plata 2007: Rocío Fernández, Mariano Peralta, trash y snuff". *Cinencuentro*. Disponible en <https://www.cinencuentro.com/2007/03/12/mar-del-plata-2007-rocio-fernandes-mariano-peralta-trash-y-snuff/>. Último acceso: 1/8/23.
- SONTAG, Susan (2003). *Ante el dolor de los demás*. México: Alfaguara.
- SONTAG, Susan (2008). "Ante la tortura de los demás". *Al mismo tiempo. Ensayos y conferencias*. Barcelona: Debolsillo.
- SCHWEBLIN, Samanta (2014). *Distancia de rescate*. Buenos Aires: Penguin Random House.
- TRAPERO LLOBERA, Patricia (2015). "«Todos los monstruos son humanos»: el imaginario cultural y la creación de bestiarios contemporáneos en American Horror Story". *Brumal*.

*Revista de Investigación sobre lo Fantástico*, Vol III, n°2, Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.

VELIZ, Mariano (2014). "Otredad y punto de vista. Reescrituras cinematográficas de la tradición gótica". *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, n°9, Buenos Aires: AsAECA.

WILLIAMS, Linda (1991). "Film Bodies: Gender, Genre, and Excess". *Film Quarterly*, N°44 (4), pp. 2-13. doi:10.2307/1212758, California: University of California Press.

### **Filmografía**

*Arachnophobia (Aracnofobia*, Frank Marshall, 1990)

*Carroña* (Eric Fleitas y Luciana Garraza, 2019)

*Distancia de rescate* (Claudia Llosa, 2021)

*Drácula* (Tod Browning, 1931)

*Earthlings (Terrícolas*, Shaun Monson, 2005)

*El cadáver insepulto* (Alejandro Cohen Arazi, 2020)

*El Doctor Frankenstein* (James Whale, 1931)

*El martillo* (Daniel De la Vega, 2003)

*Géminis* (Pablo Fritzler, 2020)

*Godzilla* (Ishiro Honda, 1954)

*Jaws (Tiburón*, Steven Spielberg, 1975)

*La masacre de Texas (The Texas Chainsaw Massacre*, Tobe Hooper, 1974)

*La sabiduría* (Eduardo Pinto, 2019)

*La sal de la tierra (The salt of Earth*, Juliano Ribeiro Salgado y Win Wenders, 2014)

*La tierra violada* (Nair Gramajo y Catalina Lucero, 2019)

*Los olvidados* (Luciano y Nicolás Onetti, 2017)

*Los pájaros* (Alfred Hitchcock, 1963)

*Naturaleza muerta* (Gabriel Grieco, 2015)

*Nosferatu* (Friedrich Wilhelm Murnau, 1922)

*Pandemia* (Matías Ballistreri, 2019)

*Proyecto Eolo* (Daro Ceballos, 2018)

*Psicosis* (*Psycho*, Alfred Hitchcock, 1960)

*Respira* (Gabriel Grieco, 2020)

*Snuff 102* (Mariano Peralta, 2007)

*Soy tóxico* (Pablo Parés y Daniel De la Vega, 2018)

*Tóxico* (Ariel Martínez Herrera, 2020)