

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

Por Valeria Arévalos*

Resumen: En las últimas décadas surgió, en Argentina, un subgénero del terror que elijo denominar *terror verde*, que ancla sus antecedentes en el eco-horror pero que, a diferencia de este —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. En el terror verde el otro terrorífico es 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. Aquella de corte anti-especista, con el acento puesto sobre la cuestión animal, y la de tipo ambientalista, en donde las historias giran en torno al cambio climático, el animal suele ser uno de los grandes ausentes y el ser humano lucha por sobrevivir en una tierra devastada.

Palabras clave: cine de terror, antiespecismo, cine argentino.

Green Terror. Veganism and ecology in contemporary Argentinean horror cinema

Abstract: In recent decades a sub-genre of terror, which I define as green terror, has emerged in Argentina. Contrary to the eco-terror representation of animals as monsters due to their size, cunning or speed of reproduction, in the Argentine green terror animals and human beings appear as victims. Furthermore, in this green terror, the terrifying other is a fellow human being. Horror results from the consequences of human action on the environment. This subgenre includes two different but intimately linked currents. While the anti-speciesism one emphasizes animal issues, the environmentalist one focuses on climate change as stories revolve around the absence of animals and the human struggle for survival on a devastated planet.

Keywords: horror films, anti-speciesism, Argentinean cinema.

Terror verde. Veganismo e ecologia no cinema de terror argentino contemporáneo

Resumo: Nas últimas décadas, surgiu na Argentina um subgênero de terror que denomino *terror verde*, cujas raízes oriundam no eco-horror, mas, ao contrário deste último —que torna o animal um monstro dando-lhe grande

tamanho, astúcia ou velocidade de reprodução— o terror verde argentino o mantém na posição de vítima, equiparando-o ao ser humano. No terror verde, o outro aterrorizante é um ser humano semelhante. O horror é expresso nas consequências da ação humana sobre o ambiente que habita. Nesse subgênero, podem ser observadas duas correntes diferentes entre si, mas, ao mesmo tempo, intimamente ligadas. A anti-especista, com ênfase na questão animal; e a ambientalista, cujas histórias giram em torno das mudanças climáticas, em que o animal é geralmente um dos grandes ausentes e o ser humano luta para sobreviver em uma terra devastada.

Palavras-chave: filmes de terror, anti-especismo, cinema argentino.

El presente ensayo fue ganador del primer premio del 11° Concurso Di Núbila, organizado por el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata y AsAECA. El jurado estuvo compuesto por María Valdez, Lucas Martinelli y Belén Ciancio. Esta es una versión abreviada del mismo. Se puede consultar completo en la web del festival: <https://www.mardelplatafilmfest.com/38/es/noticia/ganadores-del-11-concurso-internacional-domingo-di-nubila-quot>

El terror verde argentino

Se puede considerar que, en nuestro país, el terror tuvo un desarrollo inestable. Desde sus comienzos, a principios de los años treinta,¹ 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

¹ 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.

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.

En las últimas décadas, surgieron obras audiovisuales cuyo eje central refiere a cuestiones ambientalistas y anti-especistas. Debido a las diferencias que la lectura argentina realiza del eco-horror es que elijo denominar *terror verde* a este grupo de films para, de algún modo, mantener 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 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. Recurriendo a historias reales de distintas regiones 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 (2003), 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. En relación con esto, Michela Marzano (2010) analizó la espectacularidad del sufrimiento ajeno partiendo del cine *snuff* y de los videos de ejecuciones que son consumidos a nivel mundial. 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.

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. Recorrió, 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 Cragolini) y veganes.

La filósofa argentina Mónica Cragolini 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 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.),² por lo que propone pensar un modo de relación para con el planeta todo en términos de "tratantes y carniceros" (2021: 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" (2021: 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

² Este punto acompañará, más adelante, el tratamiento sobre el cuerpo femenino.

sangre de otros, sean humanos o animales, pero a esa sangre la invisibilizamos o neutralizamos (Cragnolini, 2021: 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 (Rancièrè, 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.

Ambas películas (*Earthlings* y, en consecuencia, *Naturaleza muerta*) sacan a la luz lo oculto, arrebatan fragmentos de realidad para la imaginabilidad del otro, exponen una situación verdadera con el fin de que, *pese a todo*, se pueda

imaginar el horror (Didi-Huberman, 2005). En este sentido, el animal funciona como un umbral de exploración crítica (Giorgi, 2014) 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" (2014: 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" (2014: 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 una mujer, cuyo pecho en primer plano es clavado a una mesa mientras grita de dolor, entre otras tantas imágenes impactantes. Todo esto fue notificado 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 filmico reflexivo, mezclando ficción y no ficción con lecturas filosóficas, ya sea expresadas en la diégesis como

expuestas en placas separadoras de escenas. 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 (Bourke, 2004: 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 (2004) 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.

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.1). 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. 1 *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,³ 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 hábitos 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

³ <https://www.cinencuentro.com/2007/03/12/mar-del-plata-2007-rocio-fernandes-mariano-peralta-trash-y-snuff/>

víctimas humanas son los mismos utilizados para con los animales, detallados en las escenas iniciales del film. De este modo, 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

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: “No debería suponerse un *nosotros* cuando el tema es la mirada al dolor de los demás” (2004: 15).

Pensar hoy en día en una ejecución en plaza pública horrorizaría al sentido común,⁴ 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”.⁵ 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

⁴ 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.

⁵ 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/>

pueblo rumano que presenciaba el fin de un régimen.⁶ Estos minutos nos sirven de ejemplo entonces para volver sobre nuestros pasos y pensar 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 (2010) 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. 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*” (2010: 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 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.

⁶ Dicha noticia puede consultarse en <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/>

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 (1990) 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. 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 Cragolini (2021), 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 film *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 apareamiento entre su dolor y el nuestro? (Sontag, 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 films buscan superar la contemplación pasiva del espectador para provocar reflexión y cambios en el plano de lo real, para provocar un efecto político: “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 (2004) podemos considerar que no lo es, ya que el sistema de matanza fue diseñado y planificado, por ende, imaginado. 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 anti-especista otorgada por la imagen de archivo. Todas las víctimas son iguales. Por ende, todes les victimaries también. Incluyendo al espectador.

Según Derrida (2008), 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. 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. 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.

La idea de aquello que no debería ser visto 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 todxs le temen. La puesta en diálogo de las 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.⁷

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 (2021).

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

⁷ 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.

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 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 glamorosa 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.

Conclusiones

Las inquietudes principales que el terror verde desarrolla se relacionan con cuestiones de índole anti-especista 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 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 anti-especistas 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 vegano 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, irrepitible 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.

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.
- Barthes, Roland (1990). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. París: Gallimard.
- Bourke, Joanna (2004). "La tortura como pornografía". *Masiosare* 336. Disponible en <https://www.jornada.com.mx/2004/05/30/mas-joanna.html> (Acceso en: 01/08/23).
- Braidotti, Rosi (2009). "Animals, anomalies and inorganic others". *PMLA*, volumen 124, número 2, pp. 526-532, UK: Cambridge University Press.
- Butler, Judith (2010). *Marcos de Guerra*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Clover, Carol (1987). "Her Body, himself. Gender in the Slasher Film". *Representations*, número 20, Special Issue: Misogyny, Misandry and Misanthropy, pp 187-228, California: University of California Press.
- Cragolini, Mónica (2021). "El gran carnicero y la pandemia". *Erasmus. Revista para el diálogo intercultural*, número 23, Río Cuarto: ICALA.
- Derrida, Jacques (2008). *El animal que luego estoy si(gui)endo*. Madrid: Editorial Trotta.
- 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.
- 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.
- Rancière, Jacques (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- Sontag, Susan (2003). *Ante el dolor de los demás*. México: Alfaguara.
- Sontag, Susan (2008). "Ante la tortura de los demás" en *Al mismo tiempo. Ensayos y conferencias*. Barcelona: Debolsillo.
-

*Valeria Arévalos es Doctoranda en Historia y Teoría de las Artes, Profesora en Educación Media y Superior en Artes y Licenciada en Artes por la Universidad de Buenos Aires. Obtuvo una beca doctoral UBACYT y una beca nacional de investigación del Fondo Nacional de las Artes (FNA). Integra los grupos de investigación ClyNE y CineLat&Pop. Fue parte de la comisión directiva de AsAECA (2022-2022). Integra la Red de Investigadores de Cine Latinoamericano (RICiLa) y el colectivo de mujeres y disidencias Las Furias, de investigación de cine de género. Es Docente de la materia "Historia del cine 2" en la carrera de Artes (UBA). Dictó el seminario "Construcción del otro terrorífico en el cine argentino de posdictadura" con la Lic. Viviana Montes. E-mail: arevalosvaleria@gmail.com