

La carne en el cine argentino

ALONSO, Mercedes / Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Artes del Espectáculo – Artes Audiovisuales, UNA - meralonsa@gmail.com

Tipo de trabajo: ponencia

» Palabras claves: cine argentino – naturaleza muerta - carne

› Resumen

Este artículo propone un recorrido por algunas imágenes de la carne animal en el cine argentino desde *Camila* (María Luisa Bemberg, 1984) hasta algunas películas del cine contemporáneo –*Reina Animal* (Moroco Colman, 2023) y *El fulgor* (Martín Farina, 2021), por ejemplo– para trazar una distinción recurrente entre la exhibición de la muerte animal como metáfora del orden humano o la puesta a la par de ambas formas de vida. Por otro lado, en diálogo con esa ambivalencia en la representación, piensa las imágenes en su materialidad. Los planos de la carne aparecen como naturalezas muertas a partir de las que se puede trazar una relación cine / pintura. Entre ambas líneas, se puede pensar que el modo de aparecer de la carne marca no solo la diferencia entre las vidas que pueden o no ser desperdiciadas, sino entre los cuerpos que pueden ser representados y entre las formas de hacerlo.

› Imágenes

En la misma secuencia de *Camila* (Bemberg, 1984) en la que el hermano le informa al padre que Camila O’Gorman desapareció junto con el padre Ladislao Gutiérrez, hay un primer plano del cuerpo muerto de una vaca (figura 1). El peón hiende la carne con su cuchillo, secciona la cabeza y la acomoda como si la dispusiera para que mire a cámara. El simbolismo de Bemberg puede ser un poco evidente. A Camila le gusta esconderse desde niña, juega al gallito ciego con los ojos vendados cuando conoce a Ladislao, él contempla una riña de gallos dispuestos a “sacarse los ojos” en el momento exacto en que sus perseguidores lo desenmascaran y los dos vuelven a tener los ojos vendados cuando los fusilan, por ejemplo. La decapitación de la vaca, por su parte, repite la del librero cuya cabeza exhibida en la punta de una pica sintetiza la versión liberal del rosismo que sostiene toda la película. Siglo y medio más tarde, Bemberg pone

a Esteban Echeverría en manos de Camila y lo lee igual que ella. Aunque Camila no pueda estar leyendo el texto del que proceden estas imágenes –“El matadero” se publicó póstumamente en la edición de las obras de Echeverría organizada por Juan María Gutiérrez en 1847– la referencia alcanza para extender la afiliación con este imaginario sobre el rosismo a la metáfora del matadero como espacio de manipulación de cuerpos animales y humanos que representa, condensada, a la nación. La escena de los peones que carnean la vaca, la carne sangrante en primer plano, es, en ese contexto, una cita de *El matadero* que no agrega nada a la interpretación histórica del rosismo. Sin embargo, situada históricamente, pasa a segundo plano como un



Figura 1. Carne alegórica (Camila)

recurso que permite la asociación con la dictadura que acaba de terminar en 1984. La metáfora es posible, como señala Halperín Donghi (1987), porque esa imagen tradicional, casi un lugar común, existe en la memoria colectiva.

De un texto a otro, de 1827 –presunta fecha de escritura del texto de Echeverría– a 1984 hay

dos cambios significativos: el lugar que se le asigna a lo popular y la relación de sentido que los textos establecen entre los cuerpos humanos y animales. En cuanto a lo primero, Bemberg cancela el salvajismo de los demonizados peones rosistas de Echeverría al ponerlos bajo el mando directo y visible del patrón de la estancia (es decir, del padre de Camila), aunque en esa operación también cancele su autonomía. Lo sanguinario ya no es atributo de los peones sino del poder que los controla y que está encarnado en el mismo Sr. O’Gorman que contempla impasible la sección de la cabeza de la vaca al tiempo que empieza a determinar el destino de su hija. De hecho, son los soldados los que bajan dos veces el fusil frente a un superior que continúa ordenándoles el fusilamiento de Camila, aquello que no puede matarse, no porque sea una vida humana sino porque está embarazada. La imagen no puede ser cruel con esos cuerpos que yacen tendidos lado a lado, las cabezas cortadas no por decapitación sino por el plano que los despoja de corporalidad sangrante y retiene solo los rostros de ojos tapados, Ladislao y Camila espiritualizados en la consagración del amor. Este es el segundo cambio. Si Echeverría establecía una metáfora del poder rosista a partir del tratamiento idéntico de los cuerpos animales y humanos, si el “tirano” y sus huestes operan de la misma manera sobre el cuerpo animal y el cuerpo sacrílego, la cámara distingue entre las vidas que pueden desperdiciarse y las que deberían haber sido preservadas (Giorgi, 2014). La representación establece un

horizonte ético: solo las primeras, vacas u opositores políticos, pueden mostrarse en ese estado de corporalidad vacía que es la carne.

En un texto sobre Enrique Molina, quien se dedica al mismo personaje que Bemberg en la novela *Una sombra donde sueña Camila O’Gorman*, Walter Cassara (2015: 124) dice:

Existe desde siempre un intenso tráfico de órganos entre la historia y la literatura argentina: cabezas y vísceras –por no mencionar otros cortes pudendos– ruedan con asombrosa facilidad de un ámbito al otro; hay toda una tradición decapitante y eviscerante donde la inmensidad bovina de la pampa y la maestría del gaucho con el cuchillo y el caballo funcionan sólo como el trasunto mitológico de la escindida y conflictiva personalidad nacional.

Las imágenes de la carne animal también vuelven en el cine argentino, especialmente en los primeros planos, ese “régimen físico, afectivo e intenso de la imagen” (91) del que habla Pascal Bonitzer (2010: 91). Hay que pensar, entonces, cómo se arma esa tradición y qué dice, si efectivamente guarda una relación con la historia, con la “personalidad” (¿identidad?) nacional, qué sentidos transporta, repite o responde.

El recorrido puede ser arbitrario pero se justifica por el panorama de variaciones presentes en la serie. Los animales son una presencia constante en *La rabia* (Albertina Carri, 2008) y, salvo por una comadreja que Ladeado se empeña en salvar y hacer parte de su familia –tanto que hasta le pone nombre–, su función principal es morir (las otras comadrejas, los perros, las ovejas). A pesar de esa omnipresencia, en la que Jens Anderman (2015) lee una atmósfera de bestialidad opuesta al ruralismo utópico del Nuevo Cine Latinoamericano de la década de 1960, o quizás enmarcada por ella, las imágenes de la preparación del cerdo para su consumo son centrales por su diferencia. Es la única muerte visible, avalada por una normativa (inexistente en la época de Bemberg) que indica que cualquier animal que muera frente a la cámara tiene que ser consumido en las mismas condiciones, su función alimenticia como justificación. Es casi el único animal que responde a esa finalidad, que es por lo tanto carne, cadáver doméstico, y puede ser exhibido como tal. La otra carne animal es la liebre que caza y cocina Ladeado en un fogón en torno del que se reúnen los marginales: él, Nati y Luisa, la comadreja; niños y animales, la familia disidente, alternativa frente a la que se organiza en torno del cerdo y que condensa todos los males de la institución.

Si todas las muertes animales señalan relaciones de poder, jerarquías entre seres humanos (Poldo ordena a los otros que maten a este o a aquel animal), entre animales (las vidas de las ovejas valen más que la del perro porque significan un rédito económico) o entre unos y otros (los animales nunca deciden la muerte de los hombres y en el espacio social y natural de la estancia tampoco la determinan), el proceso del que es objeto el cuerpo del cerdo, además, marca la división sexual del trabajo (los hombres lo matan y lo asan, las

mujeres lo limpian)(figura2) y organiza los papeles familiares y narrativos en torno a la mesa puesta para comerlo. Su muerte no se justifica porque vaya a ser comido sino porque es imprescindible para la fiesta que sostiene el orden social. El ritual parece abolir las jerarquías –trabajan y comen tanto el patrón como los peones–, pero solo para reforzarlas. Poldo preside la mesa y golpea y expulsa a su mujer del plano y de la fiesta ante la mirada agachada de la variedad de sus subordinados. El cuerpo del cerdo no remite a los otros cuerpos de



manera alegórica, *Figura 2. De animal a carne (La rabia)* como en *Camila*, sino

material: en torno de él se organizan las imágenes que dan cuenta de un orden; su cuerpo aparece en el lugar de los cuerpos que no están. Es el único ser que muere frente a cámara: las muertes de Poldo y Pichón son sonidos sin imágenes.

Por estos años las imágenes se multiplican. *El patrón. Radiografía de un crimen* (Sebastián Schindel, 2014) insiste sobre el primer plano de la carne objeto de consumo y de manipulación humana. La paridad entre cuerpos animales y humanos y su exhibición son mucho menos sutiles que en la película de Carri. En el trabajo visual sobre lo sangrante y lo podrido, que es quizás lo mejor de la película, se materializan los

significados que cuerpo del trabajador al último de sus fuerzas – convertido en obscuro del empleador y no a un la carne del animal que cuando no lo está, la



Figura 3. Explotación capitalista de la carne (El patrón)

máxima ganancia con la mínima inversión (figura 3). La imagen de la carne como metonimia del cuerpo humano explotable admite, incluso, el antecedente de *Carne* (Armando Bo, 1968). Sea objeto de consumo que se recicla o fuerza de trabajo que se explota, el “patrón” hace rendir al máximo la carne que el filme exhibe en primeros planos dolientes.

Lulu (Luis Ortega, 2015) es el reverso de ese subrayado, aunque ambos filmes usen el primer plano. Así aparece la carne cocida cuando Ludmila y el Muerto, su amigo mendigo, la comen con las manos, antes de compartirla con una avalancha de chicos que se desliza por el monumento de Plaza Francia. La caridad al estilo Robin Hood se desdramatiza –es simpática antes que piadosa– en el foco sobre bocas y rostros masticando según las instrucciones de Lucas –masticar tirando besos–. La carne-alimento se comparte porque todos son marginales a su manera y ninguno puede ayudar a otro desde la superioridad paternalista. Lucas y Ludmila –los Lu y Lu que forman el título– son los desclasados que habitan Recoleta sin conexiones fuertes con el resto de la sociedad, entre bohemios y linyeras; el Muerto es un mendigo más o menos clásico y los chicos son sencillamente pobres, migrantes del otro lado de la vía del tren que separa uno de los barrios tradicionalmente más elegante de una de las primeras miserias de la Ciudad de Buenos Aires.

El otro primer plano es el de los restos que transporta el sebero en el que trabaja Lucas (figura 4). Porque él y roban, mendigan, pero también forman parte del sistema, todas las variantes de las ocupaciones que permiten la supervivencia, aunque Ortega filme más que nada el ocio.

Figura 4. Restos en el camión sebero (*Lulu*)



lado de villas camión Ludmila cubren

No se asocian, tampoco, al *hippismo* del pasado de Plaza Francia, del que la película no muestra ni los vestigios. El sebero vive de desperdicios, como un hippie, como un mendigo, pero hay una torsión en el modo en que se hace y se filma ese trabajo. Si el que maneja el camión, Hueso, encarnado por Daniel Melingo, toca la flauta mientras trabaja (y también en su tiempo libre, los trabajadores también viven su vida), Lucas juega con los restos que van cayendo al camión y hasta se encara con un cráneo en una escena entrañable por lo delirante. Frente a frente, Lucas y el cráneo animal quedan igualados en una solidaridad de desperdicios que es muy diferente de la igualdad alegórica que *Camila* instalaba entre la cabeza seccionada de una res y los opositores del rosismo. *Lulu* no solo transforma el desplazamiento que constituye la figura retórica y separa las imágenes –una para la res, otra para para el hombre decapitado– en simultaneidad, sino que cambia el sentido de la asociación. Lucas y el cráneo son desperdicios de un sistema, pero recuperados estéticamente sin sordidez ni exhibicionismo; Lucas practica otra forma de tratar el desperdicio, la película filma otra manera de ver la marginalidad.

> **Carne**

La repetición de los cuerpos muertos de animales que inundan las pantallas permite pensar diferencias. La primera obliga a distinguir *Camila* y *La rabia*, que filman el momento de la muerte, la transformación del

animal en carne, de *El patrón* y *Lulu*, que enfocan el producto manufacturado. Lo que cambia de unas a otras es el carácter del trabajo, lo que constituye la segunda distinción fundamental. Los peones de *Camila* trabajan en relación directa con un patrón que está presente mientras lo hacen porque ambos habitan el mismo espacio laboral-doméstico. Ese orden pre-moderno, pre-capitalista aparece en *La rabia*. Los 150 años que separan las estancias dejan intacta la ficción filial entre empleados y patrones rurales que trabajan juntos sobre el cuerpo del cerdo. El carnicero de *El patrón* es el doble grotesco de esa relación directa con el empleador del que parece casi un aprendiz, otra institución pre-moderna. Él también vive donde trabaja, pero no con el patrón y no porque esas sean las condiciones laborales sino por la precariedad a la que lo obliga la miseria que se presenta como falla o exceso del sistema, no su naturaleza. *Lulu*, en cambio, borra al patrón y desdibuja las condiciones laborales y su calidad misma de trabajo como relación económica. En su semejanza con el juego, el trabajo de Lucas se integra sin demasiadas contradicciones a las prácticas de una marginalidad que superpone el ocio con el rebusque económico. Las condiciones y las relaciones laborales son distintas, pero omnipresentes. Sin embargo, así como en *Lulu* el trabajo parece ocio, en *La rabia* el trabajo se realiza en función del ocio. Es la única de las tres películas en la que la muerte animal sucede en un contexto de fiesta que pone momentáneamente al patrón, al peón y a la familia a la par.

Dentro del paradigma de la animalidad que propone, Gabriel Giorgi (2014:16) postula al animal como signo político que condensa el sentido de la vida “eliminable o sacrificable”, aquella que puede matarse sin cometer un crimen, y define por oposición las vidas a proteger. Este uso es claro en *Camila* y *El patrón*. En la primera, la vaca carneada y el opositor político son las vidas eliminables a las que el primer filme, no su versión del gobierno rosista que mata a todos por igual, le opone la imagen de Camila y Ladislao como mártires. En la segunda, las vacas y los empleados no son más que objetos de intercambio, sometidos a una lógica de máximo rédito económico en nombre del que puede hacerse con ellos lo que haga falta. *La rabia* y *Lulu*, en cambio, complican esa linealidad porque si de un lado repiten la asociación –el cerdo se sacrifica al poder del patrón igual que su mujer, hay partes del cuerpo social que son desperdicios igual que otras partes del cuerpo del animal muerto–; de otro, le responden cambiándole el sentido a uno de sus términos. No reivindican el derecho de protección de los humanos –esto lo hacía *Camila*–, sino el valor del cuerpo animal: el cráneo objeto de una mirada o la comadreja Luisa sustraída de su destino inevitable. La alegoría –los desperdicios humanos, los marginales también merecen reconocimiento– corre por cuenta de quien mire. Los filmes, en cambio, abandonan la asociación de sentidos en favor de la asociación de los cuerpos: Nati grita como la comadreja (figura 5), Lucas se pone cara a cara con el cráneo de un animal (figura 6).



Figura 5. Niña-animal (*La rabia*)



Figura 6. *Compañeros* (*Lulu*)

La carne como destino del cuerpo animal es una continuación de la tradición cultural argentina que, de acuerdo con Giorgi (2014), ha enfocado a los animales como un obstáculo para la apropiación de la tierra primero y como amenaza después. Las películas de este recorrido, en cambio, focalizan en un momento posterior o en una situación diferente en que sus cuerpos se convierten en mercancía, vivos o muertos. Se trata, en todos los casos, de animales domesticados, apropiados por y disponibles para un sistema económico. La proyección sobre lo humano no es hacia el otro racial amenazante sino hacia el otro al que hay que domesticar; una forma diferente de otredad que no es preciso eliminar sino incorporar por subordinación. Camila y la mamá de Nati en *La rabia*, mujer díscola y niña incomprensible, encarnan la diferencia dentro de la propia clase y de la familia; el trabajador de *El patrón* es aprovechable para el sistema en que se inserta como un otro de clase que puede ser explotado. El único problema, la única película que borra ese sentido es *Lulu* aunque lo haga sin que desaparezca la proyección: el juego con los restos de carne, su uso no económico, acompaña la insubordinación de los cuerpos de Lucas y Lulu, también desechos – desde su apariencia desgarrada y su gestualidad– y vulnerables que no se someten a un régimen de trabajo y que resisten igual que los desperdicios que reivindican. Los cuerpos en *La rabia* y *El patrón* muestran otras posibilidades que invierten las apariencias. Mientras que en la película de Schindel la sumisión se actúa sin que el cuerpo se doblegue –Hermógenes nunca adelgaza ni se debilita–, la mudez de Nati y la

renguera de Ladeado encarnan, en su debilidad, la amenaza de que la violencia que cae sobre ellos sea devuelta.

> **El matadero**

El matadero está ausente de las cuatro películas anteriores, a pesar de las múltiples líneas de cruce –muerte animal, trabajo, sistema económico, consumo–. *Camila* y *La rabia* superponen el espacio de la muerte al doméstico –lo contrario de la escisión entre ambos que es constitutiva del matadero–, mientras que el lugar donde se produce la carne en *El patrón* y *Lulu* está ausente de la ficción. Lo que no desaparece, en cambio, es la instalación del poder soberano que se desplaza a otros ámbitos. El poder de quien mata a los hombres como si fueran animales, el cuerpo animal como imagen visible de una explotación que refleja la del trabajador es el lugar común desde el que trabaja *El patrón*; el que hace oscilar *Camila* en el intento de desobediencia de los peones-verdugos; el que ejerce Poldo como pater familias que dispone sobre hombres y animales hasta que se le vuelve en contra cuando también él resulta ser una vida que puede ser sacrificada sin que se nombre, o se vea, el crimen y, finalmente, el que *Lulu* mantiene en el fuera de campo. La invisibilidad de los poderes políticos o económicos no le impide cuestionarlos al hacer de sus efectos visibles, los niños pobres, el mendigo, los marginales, cuerpos tan valiosos como los recortes inútiles de carne con los que se mezcla Lucas.

Lo que falta es el orden económico del matadero. Sin ese espacio que ya no es la metáfora del orden social que era para Echeverría, sino el lugar de relaciones laborales concretas, lo que hay es un orden productivo más antiguo, un sistema social restringido a los límites de la estancia que enfatiza el encierro de sus habitantes (*Camila*, *La rabia*) o la ausencia de producción que obliga a vivir de despojos explícitos (*Lulu*) o disimulados (*El patrón*). La distinción, la visibilidad o no del cuerpo vivo, responde casi directamente a la localización en el campo o la ciudad, como si las películas reinstalaran la dicotomía para desarmar sus asociaciones culturales y dejar en pie solamente su lugar en el circuito de producción.

Con la excepción de *El patrón* –que incurre en la suposición bucólica de que un peón rural santiagueño sufre menos explotación que un carnicero migrante–, las películas no idealizan el espacio rural. *Camila* porque también en eso sigue el imaginario del siglo XIX. Las otras, más acá del giro producido por la modernización urbana y la consiguiente construcción de una representación idílica del campo como su contrapartida, proponen dos variantes. En *La rabia*, el campo barbariza, como en el siglo XIX, pero sin la contrapartida urbana que permita suponer que existe un orden social redentor en otra parte. En *Lulu* el campo no existe; de Recoleta a los monoblocs que habita la familia de Ludmila, no hay salida posible de la marginalidad urbana.

› **Dos notas sobre el presente**

Reina animal (Moroco Colman, 2023) instala el matadero en la ciudad y en el futuro —o lo que suponemos que es el futuro porque no corresponde al presente aunque lo evoque: hay una epidemia y un cerco sanitario que aísla el radio de 9 manzanas en el que están la cúpula donde vive Reina y el supermercado chino de la familia de su amigo Lim. La película reúne los dos estados de la carne que se reparten en las anteriores: la que está manufacturada para su venta y consumo y la que está en proceso. Hay, además, dos animales que pueden tratarse como carne: las vacas y los perros. Son cuatro formas en total. Por un lado, la carne de vaca con la que trafica Reina (su primo la “saca” del frigorífico donde trabaja, ella la entrega empaquetada puerta a puerta) y las empanadas que vende Lim en el supermercado. Carne lista para el consumo que se sustrae a la vista, envuelta en plástico negro para pasar furtivamente de la mochila de ella a las manos de sus compradores o escondida dentro de la masa para exhibirse descaradamente en el mostrador. Por otro lado, las vacas en el frigorífico y el perro en la trastienda del supermercado, que ocupan el lugar del matadero porque cumplen su función.

La visibilidad se centra en estas, sobre todo en las primeras. Las imágenes explícitas están amparadas y justificadas por el video de Peta (People for the Ethical Treatment of Animals) que Reina ve en el televisor de su casa, un aparato de tubo que inserta el pasado en el futuro. La película deja correr el video, no se confunde con la otra pantalla, pero la registra. A su vez, las vacas del frigorífico imitan a las del video, por lo que las dos largas secuencias de la película que muestran la manipulación que convierte al animal en carne se integran a su lógica denunciante militante. De lo contrario, serían sangrientas.

La película registra, aunque desordenadas, todas las etapas del proceso de producción. La primera es la cadena que enlaza la pata de una vaca para colgarla. El primer plano del miembro encadenado corresponde a una escena de tortura, semejante a las manos atada a los elásticos de una cama en el cine sobre la dictadura. La asociación no alude a la represión a través del matadero —el modelo de alegoría que *Camila* desplaza al siglo XIX—, sino al revés: proyecta el terrorismo de estado sobre la industria de la carne, que es el objeto de denuncia. En esa lógica, que es la de Peta, hay sinécdoque sin que haya elisión. Hace falta mostrar los cuerpos que cuelgan, tantos que chocan entre sí, las vísceras que escurren de los vientres abiertos, la sangre que sale a chorros, las reses ya desholladas en una imagen más habitual en los frigoríficos del cine —y en la vida cotidiana: son esos cuerpos que cuelgan en los camiones que abastecen a las carnicerías—, las partes que circulan por una cinta transportadora, en las que Reina clava el cuchillo, hace tajos, controla la calidad del producto.

La elisión, en cambio, opera con el cuerpo del perro. Como ya se hizo explícito el proceso de manufacturación de la carne para su venta —empaquetada, empanada—, no hace falta ver del todo el cuerpo que carnea Bryan. Hay una elección más allá de restricciones extra cinematográficas —no sería posible

carnear un perro para filmarlo como sí se puede mostrar algo que efectivamente sucede y en lo que a la película le interesa señalar qué implica que dispongamos en las góndolas de eso que Reina tiene que traficar porque, por alguna razón que corresponde a ese orden que también está elidido, no está disponible. Hay un lugar común con el que la película no hace nada; ese que dice que los chinos comen carne de perro, el terror social a que secuestren nuestras mascotas –las que la otra mujer tiene en jaulas en su casa, bajo la coartada de unos “amigos rescatistas”–, aunque la vendan hecha empanada, un cuento sin chinos que viene de Sierra Chica –donde las empanadas eran de la carne de los guardias asesinados en un motín–, aunque Lim se niegue a vendérsela a Reina y declare que él no la come.

El terror social –que se coma lo que consideramos incomible y también la escasez de lo que se considera comida– es menos visible y menos visual que el horror corporal del matadero. Las escenas en que Bryan carnea al perro duran segundos y están fuera de foco. Reina echa un vistazo y se aleja. La imagen debería alcanzarnos, como le alcanza a ella, para proyectar todas las imágenes anteriores del matadero y entender lo que están haciendo con ese cuerpo y, a la vez, para proyectar la idea del perro carneado sobre la imagen de las vacas y sentir el mismo asco. La película es la continuación del video de Peta por otros medios.

Por eso estas imágenes de las vacas en cualquier etapa del proceso de producción son diferentes de las reses de *Carne* (Bó, 1968) o del chanco de *La rabia* (Carri, 2008) o de las vísceras del camión de *Lulu* (Ortega, 2015). En la película de Colman hay más sangre en el piso, el torrente que sale del cuerpo de la vaca apunta casi directo a la cámara, pero no es una cuestión de cantidad de sangre ni de tiempo de exposición, sino de una lógica diferente. *Reina animal* muestra la industria, la mecanización que elimina el cuerpo a cuerpo de la igualación de las carnes, del trabajo manual, artesanal, la lógica dentro de la que Lucas besa los restos animales, por ejemplo. El matadero, el frigorífico, la cinta transportadora, el uniforme blanco marcan la distancia y la diferencia entre los cuerpos. Reina pone el cuerpo afuera, cuando se “rompe la espalda” –lo dice varias veces– para distribuir los paquetes. La comparación ocurre entre los espacios y no entre los cuerpos: el matadero, para Reina, es el sistema al que le pone el cuerpo para sobrevivir (comer, pagar el alquiler). En esa igualación, la película muestra el límite de lo que defiende cuando se pliega a la lógica del video de Peta: Reina sustrae su cuerpo de la industria de la carne, pero su salida del frigorífico no es la salida del sistema. Su marcha hacia afuera, que es un acercamiento a la cámara, queda trunca por el título que aparece en pantalla y oculta lo demás.

El fulgor (Farina, 2021) es el reverso de la película de Colman. El trabaja artesanal, manual con la carne habilita un trabajo estético en la composición del cuadro que entra en relación con el goce de los cuerpos o con el uso de los cuerpos para el goce que es imposible en *Reina animal*. Reina sufre a la par de los animales, las dos especies están a disposición de un sistema que daña sus cuerpos, aunque en un caso con máxima literalidad y en el otro de manera metafórica. Aunque sea evidente que los hombres trabajan dentro de un sistema productivo, la manipulación de la carne puede parecerse a la lógica improductiva de la fiesta que

ocupa las otras secuencias de la película porque no se muestra el producto. película no se ocupa de eso y, por lo tanto, no tiene que opinar o tomar partido. La paridad de los cuerpos no es la del sometimiento que *Reina animal* y *El patrón* usan para señalar una u otra explotación ni la solidaridad entre desperdicios que establece *Lulu*, sino la de las imágenes.



En *El fulgor* los hombres que bailan en la comparsa y los animales del campo productivo son cuerpos expuestos y estetizables. A los dos les corresponden primeros planos que están compuestos según los géneros pictóricos: desnudos y naturalezas muertas. Los dos tienden a la abstracción por efecto del primer plano, que, según Bonitzer (2010, p. 91), tiene esa tendencia porque es un “régimen físico, afectivo e intenso de la imagen”; un énfasis de la materialidad sobre el sentido. Cada género desdibuja las fronteras entre los cuerpos y su participación del mismo régimen de representación aproxima la distancia entre las especies. El trabajo rural y el cinematográfico desprenden las partes de los cuerpos para ensamblarlas con otras de manera tal que no resulta posible atribuirlos a uno u otro cuerpo. El plano-cuadro invita al goce antes que al desciframiento que propone Bonitzer. Los cuerpos humanos y animales de *El fulgor* son carne en tanto objeto de consumo gozoso en la pantalla.

Bibliografía

Bonitzer, P. (2010). *Desencuadres: cine y pintura*. Buenos Aires, Santiago Arcos.

Cassara, W. (2015). "Enrique Molina. En la latitud esencial de la poesía". En *Cuadernos hispanoamericanos*, núm. 777.

Giorgi, G. (2014). *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.

Halperín Donghi, T. (1987). El presente transforma el pasado: el impacto del reciente terror en la imagen de la historia argentina. En Balderston, D. et al., *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*. Buenos Aires, Alianza.