**Lo visual, la víscera. Comunidades corporales y comunidades visuales en *El estómago de la cultura* (2012).**

*“Pictures want to be kissed. And of course*

*we want to kiss them back.*

W.J.T. Mitchell. *What do Pictures Want?*

*El estómago de la cultura* es un cortometraje documental dirigido por Martín Céspedes, que muestra el proceso de faenamiento en un frigorífico “sin patrón” de la periferia de Buenos Aires. Apareció por primera vez en el número 9 de la *Revista Crisis* en el año 2012 como una pieza visual de reflexión sobre el lugar de la industria ganadera en Argentina frente al capital financiero que impuso la agricultura transgénica y como forma de poner en discusión y mostrar el funcionamiento de un establecimiento autogestionado por los mismos trabajadores.[[1]](#endnote-1) *El estómago de la cultura* propone una constelación de temas centrados en la relación entre cuerpos animales, cuerpos humanos y máquinas. De este modo, es una invitación a analizar entre otras cosas las representaciones de cuerpos articulados desde la maquinaria del capital. Es una invitación a dimensionar la naturaleza de la fuerza de trabajo y la transformación del cuerpo en mercancía (en la conversión de la vaca en carne para ser consumida y la conversión del hombre en trabajador). Asimismo, el cuerpo animal como médula de la narrativa visual intenta constantemente definir, contrastar y comparar o poner en tensión nuestra propia subjetividad –convirtiendo al documental en una pieza muy fructífera para el análisis desde los estudios de animalidad (Donoso y González 711).

 En estas páginas, no obstante, me gustaría perseguir dos reflexiones o trazar dos vías de lectura sobre este documental. La primera está relacionada con la generación de imágenes que interpelan directamente a la sensibilidad del observador (la sensibilidad como la capacidad de un ser vivo de sentir), esto es, que afectan el cuerpo de quien las mira. Y la segunda, apunta a subrayar la aparición de imágenes colectivas, de colectivos, o imágenes de grupos de personas, de ganado, de órganos o cuerpos sin vida en el documental. La lectura que propongo en este trabajo es una forma de pensar hoy las comunidades que surgieron después de 2001 y su “exposición”.[[2]](#endnote-2) Pensar la exposición, sostiene Didi-Huberman, supone evaluar el modo en que las comunidades se dan a la vista (exponerse) y al mismo tiempo se ponen en peligro (exponerse a), se muestran expuestas a su desaparición (102). Dicha exposición se presenta en *El estómago de la cultura* al generar una comunidad primaria con el espectador a través de interpelar al “estómago” de quien observa, y a través de la insistencia de la presentación de una comunidad vista desde un común existir y la generación de un lugar de enunciación común.

El documental se abre con la famosa máxima de *El matadero* [1840] de Esteban Echeverría:[[3]](#endnote-3) “La escena representada en el matadero es para ser vista, no para ser escrita”. Este fragmento que abrevia la complejidad de las relaciones entre el *eikon* y el *logos* en el texto de Echeverría es, en *El* *estómago de la cultura,* la frase que legitima un régimen visual que descansa fuera de la lengua escrita, un régimen que es capaz de articular una realidad visual que no puede ser puesta en palabras. Siguiendo este principio, *El estómago de la cultura* documenta el proceso de faenamiento vacuno en 5 pasos: 1) el ingreso de las vacas al establecimiento por estrechos caminos de corrales metálicos y las duchas previas que se les da para higienizar y relajar el cuerpo –con una combinación de agua fría y agua caliente, 2) el momento en que se impacta a la vaca con un tornillo que sale de un martillo neumático Jarvis (captive bolt pistol) para aturdir a los animales en la cabeza antes de matarlos; 3) el izado y degüelle, las vacas aún con vida son colgadas de las patas para facilitar el sangrado y el degüelle en sí; 4) el carneado o el proceso por el que se desarticula el cuerpo animal y se separa la piel, la carne, las vísceras y los huesos; y por último, 5) la preparación final de las partes del cuerpo para su posterior consumo con los cortes de carne característicos de la Argentina. El documental tiene una pequeña coda de menos de un minuto que muestra la limpieza y el descarte de los desechos del frigorífico: dos trabajadores tirando de las patas de un feto que quedó trabado en el sistema de desagote, un acto con muchísimas resonancias visuales a una escena de un parto. El feto cae en una pila de otros fetos a medio formar, una pila de materias viscosas, algunas vísceras y embriones. Los 11 minutos que dura el documental se cierran con esa escena: una pila de cuerpos informes, una toma con la cámara fija en plano general, sin ningún acercamiento.

IMÁGENES.

Cada una de las secciones en que el documental divide el proceso de faenamiento está separada por cinco pantallas negras que parecen suspender la narrativa visual y que llevan una frase relacionada con diferentes temas que el matadero evoca como tema en la cultura del Río de la Plata. Desde Echeverría, pasando por Alfredo Zitarrosa hasta llegar a Spinoza, los breves textos que escanden la narrativa proponen conexiones con la muerte, vida, lo animal, lo humano. La primera pantalla negra se titula *Cero Stress* [dejar en español] y contextualiza el documental en el presente de enunciación: “In a country with more soy plantations than cows, the beef industry has been suffering a sustained decrease for many years. 120 slaughterhouses closed between 2009 and 2011 and 12,000 workers lost their jobs. The slaughter (*faena*) went from 16 million cows to 11 million. Argentineans went from eating 71 kilos [157 pounds] of beef per year to barely chew 54 [119 pounds]”. La segunda *Anestesia Local* [dejar en español] es una versión de la canción *Guitarra negra* [dejar en español] de Alfredo Zitarrosa de 1972: “Temblando, cae sobre sus costillas, pesada como un mundo con estrépito, de bruces sobre el cemento, en plena estupidez sentimental, como un escarabajo que no piensa, mientras medita lentamente por qué duele tanto” [dejar en español]. La tercera, *La estocada* [dejar en español], es una cita de Vasco Huidobro presidente de la Federación de Cooperativas Autogestionadas de la Carne y Afines (Fecacya): “Acá nadie dice *vamos a producir carne* acá se dice *vamos a matar*. El compañero entra en un mundo de violencia que puede descargar con el animal, pero que sobre todo termina desgastando al obrero” [dejar en español]. La cuarta pantalla negra dice *El fordismo se hace carne*[dejar en español]: “Every medium-size plant —-this big machinery without machines, this precise human chain—- processes 120 animals every 60 minutes and prepares 2 million kilos [4,409,245 pounds] monthly for consumption”. Y la última, *Razón Bovina* [dejar en español], es una traducción libre del escollo a la proposición 37 del libro 4 de *Ethics* de Spinoza: “Every law against the slaughtering of animals is founded rather on vain superstition and childish pity than on sound reason. For everyone's right is defined by his virtue, or power, men have far greater rights over beasts than beasts have over men”.[[4]](#endnote-4) Pero dichas frases no terminan de narrar ni describir la crudeza de la dimensión visual; no pueden tampoco poner ningún tipo de orden a las imágenes del documental, ya que no tienen la intención de explicar o dar información sobre lo que el observador está o va a estar mirando. El lenguaje escrito, en blanco sobre un fondo negro, parece intentar fijar un sentido o enmarcar una acción, pero se mantiene estéril sin siquiera poder interrumpir un relato que se impone como una aplanadora visual, un lenguaje casi clausurado por aquella frase inicial de Echeverría. En *El estómago de la cultura* no hay diálogos, ni entrevistas, ni voces comprensibles: hay solamente rumores y ruidos de máquinas que a pesar de no estar en sincronía con las máquinas que se muestran en el documental, anclan no obstante las imágenes del matadero.

***Cuerpos***

Las imágenes de la matanza de vacas dentro del espacio del matadero que ofrece *El estómago de la cultura* proponen un escape a la lengua como mediadora entre el cuerpo y la realidad, y apuntan directamente a la existencia del cuerpo de quien las mira.[[5]](#endnote-5) El estómago, desde el título del documental, se impone *desde* el cuerpo y *en* el cuerpo, como el destinatario de las imágenes. Porque el estómago es un centro capaz de procesar dichas imágenes, capaz de transformarlas en materia consumible o desechable. La lógica de la víscera (la víscera que existe en el cuerpo y que toma por momentos ese lugar) está puesta a funcionar constantemente en *El estómago de la cultura.* Y la referencia a la víscera como centro orgánico es doble. En primer lugar, las imágenes que se exhiben dentro del matadero registran procesos de destrucción, procesos de transformación de animales en productos consumibles como una mímica de la existencia de un órgano que trabaja con diversos materiales. Este órgano es un núcleo que interviene y registra el proceso de la deformidad y la deformación, el paso de lo informe a la forma, la producción de una energía utilizable y la energía del desecho. En segundo lugar, las imágenes refieren directamente a la víscera al interpelar a quien las mira. Por este motivo, durante el primer año de la aparición del documental, la versión virtual de *Revista Crisis* indicaba: “La naturaleza gráfica de las imágenes de este documental puede herir su sensibilidad”.[[6]](#endnote-6) Esta advertencia funciona como una réplica de la frase de Echeverría en tanto ambas versan sobre la “naturaleza gráfica o explícita” de las imágenes en relación a la “sensibilidad”. Y, en efecto, las imágenes que pueden ser vistas son gráficas y explícitas como toda imagen lo es, como sostiene John Ellis: “there is no way that any [visual] representation can insure itself against such labeling [the graphic or the explicit]” (25). Ver es inevitablemente una acción corporal por lo cual las imágenes hieren o afectan la sensibilidad. *El estómago de la cultura* nos recuerda que el ver acontece en el cuerpo, que el ver lo moviliza y lo afecta en tanto experiencia sensorial/sensual: este es el segundo sentido del tropo del estómago que evoca el film. El asco, la pena, la angustia, la crueldad, la repulsión y la zozobra emocional están admitidas ya que ver no se reduce al acto de mirar y, como afirma Linda Williams en el ya clásico *Hard Core,* las imágenes siempre afectan nuestra sensibilidad, siempre “nos mueven” (289).[[7]](#endnote-7)

Desde el paso de los cuerpos vivos de las vacas a su muerte, *El estómago de la cultura* construye el matadero como estómago y al estómago como un espacio obsceno. Lo *ob-sceno* aquí tiene que ser entendido literalmente como aquello que queda o que debe quedar *fuera de escena* (the *ob*-*scene* as the off-stage) que es igual a aquello que no debe ser expuesto a la vista(Mey 7).[[8]](#endnote-8) Como indica Kerstin Mey la tradición del género documental en sí misma, por el modo “realista” en el que su imagen circula y por cómo se la estima en comparación con otros registros cinematográficos, está valorada por mostrar lo obsceno como práctica de denuncia, esto es, por llevar al lugar de *lo que se ve que no debe verse*, poner *on-scene* lo *off-scene* (105-106). *El estómago de la cultura* constantemente señala esta inversión y no simplemente por ingresar al matadero y hacer que el espectador se enfrente con un proceso y no con un producto. Lo obsceno, al mismo tiempo, está precipitado en la pantalla por dos tipos de operaciones que se ejercen sobre los cuerpos animales: de adentro hacia fuera y de afuera hacia adentro. Primero, por operaciones que se dan desde adentro hacia afuera de los cuerpos se despliegan en las escenas movimientos de sangre que brota a borbotones de los cuellos de las vacas colgando y desplomes de los órganos internos de las vacas al ser abiertas por la mitad. Segundo, por las operaciones que se dan desde afuera hacia adentro se proponen penetraciones: la *estocada*, el *degüelle*, el *desollado*, el *eviscerado* con grandes cuchillas y el *fisurado* que es el corte de la res al medio con sierras eléctricas.

IMAGENES

 Corinne Maier en su ensayo *Lo obsceno* registra la fascinación con cierto tipo de imágenes en su relación con la representación de lo real.[[9]](#endnote-9) Siguiendo las huellas de Freud, Lacan, Bataille, Barthes, Delueze y Derrida, entre otros, Maier sostiene que lo obsceno funciona como un intermediario (como protección y prohibición) entre el deseo y el placer que en principio pueda obtenerse de éste. Es la cercanía de las imágenes con “lo real” en términos Lacanianos –nuestro cuerpo forma parte de lo real y tiene su parte en lo real-, esto es, el roce con “lo real”, lo que las convierte en intolerables y en obscenas (PAG?). Diferentes versiones se despliegan desde los estudios de cultura visual sobre este tipo de imágenes y su relación con el cuerpo del espectador. Por ejemplo, tan solo para mencionar algunos trabajos pioneros junto con el de Linda Williams, los *carnal thoughts* en el trabajo de Vivian Sobchack (2004), la *carnal density of spectatorship* en la obra de Jonathan Crary (1992), o el *cinematic body* para Steven Shaviro (1993). Para todos estos autores, el denominador común es el afectar a quien las mira y la capacidad del cuerpo de quien observa de generar un sentido en el proceso de mirar (Sobchack 56-57). Esta generación de sentido a través del mirar que ocurre en el cuerpo abre un nuevo camino para repensar la representación y para desarrollar un modelo visual que incluya al cuerpo frente a una visualidad hegemónica que intenta borrarlo a toda costa, privilegiar “the disembodied, centered gaze at an absent object over the embodied, decentered sensations of present observers” (Williams, *Corporalized Observers* 15).

Para Sobchack si bien el cuerpo del observador también se presenta como un intruso que pone en riesgo la consistencia discursiva de la realidad del cine, las representaciones que lo interpelan directamente o que señalan obsesivamente su presencia son necesarias para producir una nueva configuración del ver capaz de demarcar y generar una práctica política (una política del ver y del mostrar) cuando moviliza directamente al individuo. En “The Intolerable Image”, Jacques Rancière es un poco más escéptico con este tipo de imágenes ya que para “movilizar” (to move and to mobilize) a los espectadores se necesita, según él, crear a través de *las mismas imágenes* una realidad visual a la cual oponerse: “Such is the dialectic in the political montage of images. One of them must play the role of the reality that denounces the other’s mirage. But by the same token, it denounces the mirage as the reality of our existence in which the image is included” (85). Para Rancière la movilización política y la movilización *en* la política no se da al interpelar al cuerpo en sí, sino al desplegar una forma nueva de organización de la percepción y del sentido, un *consensus*, y por ende un nuevo sentido de la realidad, un *common sense* (102). La movilización no surge en la denuncia de una realidad oculta, de un simulacro, o en la movilización del cuerpo, sino en la construcción de “different realities, different common sense – that is to say, different spatiotemporal systems, different communities of words and things, forms and meanings” (102). Del mismo modo, Georges Didi-Huberman en *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*, enfatiza lo que llama “el reparto de los cuerpos” [dejar en español] en el aparecer de los pueblos como una nueva configuración de lo que se ve, una “puesta en común” que incluye también al observador en un “ver juntos” (106). Este es el camino que sigue *El estómago de la cultura*: el retrato de comunidades de hombres, de animales, la exposición de “formas comunes” de existir que, por un lado, refuerzan el sentido de comunión (unión común) y, por otro lado y al mismo tiempo, señalan la precariedad de su existencia y de su subsistencia.

***Comunidades***

La imagen del matadero como forma recurrente e insistente en la cultura Argentina ha sido trabajada por Fernando Solanas y Octavio Getino en el largometraje documental *La hora de los hornos* (1968). Allí, las célebres imágenes del matadero de vacas y ovejas aparecen yuxtapuestas a publicidad comercial de Shell, Volkswagen y Chevrolet unificadas por un fragmento del concierto número 5 en Fa menor de Bach interpretado por las voces de los Swingle Singer. *La hora de los hornos* denuncia a través del montaje de imágenes por un lado, la brutalidad primitiva del poder soberano y por otro, la brutalidad mecanizada del capital neoliberal, temas que para Gabriel Giorgi han dispuesto las formas de pensar el matadero como una imagen en la cultura del Cono Sur capaz de problematizar la relación entre animalidad y política (137). En *Formas comunes, animalidad, cultura y biopolítica*, Giorgi señala que para entender la relación entre matadero y cultura hay una regla decisiva:

Como instrucción social, el matadero busca poner a distancia lo animal de lo humano y la vida de la muerte: busca, en otras palabras aislar la vida eliminable, consumible, de la vida protegida, reforzar su distinción evitando que la muerte animal se mezcle, contagie, irrumpa en la vida de la comunidad. La función social del matadero es aislar la muerte de la vida y lo animal de lo humano. (130-131)

Aquello que Giorgi llama “mataderos culturales” –que comienza con la obra de Esteban Echeverría y puede continuarse con los trabajos de Osvaldo Lamborghini, Rodolfo Walsh, David Viñas, Carlos Alonso, Fernando Solanas, Martín Kohan y Carlos Busqued, entre otros- narran en cambio un insistentemente fracaso de la función de separación, mostrando que la muerte no permanece ni en el matadero ni en el animal. La tarea central en que se embarcan los mataderos culturales es la de mostrar el “contagio” y el “desborde” de la muerte que sale del territorio del matadero (130).

 En este sentido, cuando el cuerpo animal está expuesto en *El estómago de la cultura*,ya sea al mostrar el recorrido de las vacas junto con el recorrido de los trabajadores en sus diferentes estaciones de trabajo, ya sea al unificar el sonido de hombres y animales al punto de la no distinción, el matadero desdibuja la diferencia entre vivo y muerto, lo animal y lo humano. Por ejemplo, antes de mostrar el momento de “la estocada”, una cita de Vasco Huidobro explicita el paralelo entre la muerte animal y la muerte humana: “Acá nadie dice vamos a producir carne, acá se dice *vamos a matar*. El compañero entra en un mundo de violencia que puede descargar con el animal, pero sobre todo termina desgastando al obrero”. Matar lo “vivo”, sea humano o animal, es la marca de este matadero. Con una cuchillada el matarife le quita la vida a la vaca y al mismo tiempo, la muerte masiva y mecanizada de las vacas “desgasta”, erosiona y corroe la vida del trabajador. Animales y hombres viven y mueren bajo una ley que finalmente no es capaz de distinguirlos. A este respecto, el texto de Giorgi es revelador ya insertándose en los estudios del animal (*animal studies*) en el contexto de Latinoamérica, se aboca al matadero como un tropo que se libera de lo estético para iluminar una relación que “reordena lo visible y lo sensible en torno a un ‘viviente’ que no coincide con lo humano” (162).[[10]](#endnote-10) Podríamos decir que también el matadero de Céspedes reordena lo visible y lo sensible. Su documentalismo registra la forma de lo ‘común’ y su insistencia en el subsistir en medio de la amenaza de desintegración en el mercado de la carne. La crisis de 2001, la imposición del capital global de la agricultura transgénica, la suspensión de importaciones de carne vacuna a China, la “vaca loca” (bovine spongiform encephalopathy) y la sequía de 2009, terminaron de golpear a un mercado que desde el siglo XIX definía uno de los núcleos de la identidad argentina: el mercado de la carne. Entre el año 2009 y 2011 finalmente el mercado de soja desplazó al de la carne en el país.[[11]](#endnote-11) Según Rodolfo González Arzac, la esperanza de un resurgimiento de la industria se tornó dificultosa en un mercado “sangriento y desigual”, un mercado con pocas y deficientes regulaciones estatales, con “matarifes” [*slaughterers*] que saben navegar el negocio, con grandes inversiones brasileras, y con “millonarios” que deciden abandonar las vacas por los cultivos de soja (54). Así, en *El estómago de la cultura*, entonces, se configura, toma forma y aparece la comunidad de trabajadores que se autorregulan, que han encontrado una forma común de existir que persiste desde el año 2001 frente a otros proyectos comunitarios que ya para la Argentina de 2012, cuando se estrena el documental, habían desaparecido o perdido fuerza. Como señala Maristella Svampa, cerca de 2003 los deseos de solidaridad e igualdad terminaron cancelados por “demandas de normalidad y seguridad” mientras se estigmatizaba y cuestionaba el rol de los sectores excluidos por el sistema (202). Allí se disiparon muchos grupos o colectivos que se asociaron ante el colapso y la crisis argentina.

 Sin duda, las imágenes que genera el matadero de *El estómago de la cultura* reproducen una lógica soberana que regula la vida y la muerte de los cuerpos en una economía de uso, consumo o desecho mostrando así una estrecha relación entre vida y capital. No obstante, ese mismo matadero muestra a una comunidad de trabajadores que han descompuesto todos los rastros del poder soberano: ellos supieron cambiar de manos la propiedad privada, supieron tomar los medios de producción de la burguesía ganadera. Es la presencia del colectivo de trabajadores y animales (su mero coexistir en el matadero) que impide una focalización y una individuación clara *en* y *entre* cuerpos animales y humanos. El documental de Céspedes recuerda siempre que allí en el espacio del matadero, todos (humano, animal, vivo, muerto) componen el todo, premisa indiscutible de la vertiente más crítica de los actuales *animal studies* orientados a interpretar las relaciones entre animal y vida política:

Muchos de los materiales trabajan sobre la *distancia y la disimetría entre el cuerpo y la forma individual o individuada*: los cuerpos que estos materiales conjugan no son cuerpos individuales, cuerpos que puedan definirse en torno a un individuo como forma […] No hay, pues, cuerpo *en sí mismo*, hay cuerpos en relación, en exposición; hay topografías y escenarios cuya lógica pasa por el espacio entre cuerpos que diseñan. (Giorgi 296)

Presentar “cuerpos en relación” y en “exposición” es el modo en que la comunidad se cimenta en *El estómago de la cultura.* La comunidad en este documental está sobre todo expuesta: *en exposición* y *expuesta a*. Apunta Didi-Huberman en *Pueblos expuestos, pueblos figurantes* que los pueblos están *expuestos* en tanto parecen hoy más visibles unos para otros que nunca pues “son objeto de todos los documentales, todos los turismos, todos los mercados comerciales” y al mismo tiempo quedan *expuestos a* por el hecho de “estar amenazados, justamente, en su representación –política, estética- e incluso, como sucede con demasiada frecuencia en su existencia misma” (11). En el documental, el aparecer de la comunidad del matadero es un aparecer común, sin individuación posible, anónimo como el mismo frigorífico -no hay fechas, ni nombres del lugar, ni de los obreros.[[12]](#endnote-12) Esta “puesta en común” es la exposición de la comunidad en su fuerza de vida y su fuerte inscripción en la historia del país, su resistencia ante la crisis política y social. Pero también, “la puesta en común” implica un *exponer a* la comunidad, presentar su fragilidad, mostrarla *expuesta* *a* desaparecer ante la ley del capital, ante la rapiña neoliberal y frente a la desprotección estatal cuya jurisdicción, como subraya Palomino, es “limitada para contener las fuerzas solidarias liberadas por la nueva economía social” (128).

*Exponer una comunidad* capaz de vivir y de morir es la característica necesaria de todas las imágenes del *El estómago de la cultura*. Ahora, ¿de qué forma se *expone* a la comunidad en el documental? Su “puesta en común” sucede *gracias a* y *a través de* la generación de un espacio compartido. El espacio compartido no está dado simplemente por las coordenadas topográficas del matadero como lugar de trabajo o como el único lugar que se ofrece a la vista en el documental. El espacio compartido está unido y trazado por las relaciones sonoras entre máquinas, vacas y obreros. Una de las posiciones más notorias sobre la aparición de la comunidad en *El estómago de la cultura* es la ausencia de voces claras que den ordenes en el lugar (que ordenen) y la ausencia misma de palabras identificables, junto con la ausencia de una voz en off, o un narrador o entrevistados, técnicas típicas del documentalismo mainstream. En este documental, una fusión constante y monótona entre los ruidos de las cadenas, las sierras, las cintas de las máquinas y los gritos guturales de los trabajadores y de las vacas impiden la formación de un discurso, dando lugar a voces glosolálicas que incomprensibles se anulan entre sí, evitando constantemente la aparición y formación de una única voz, articulada, individuada. Se articula así un rumor, un sonido en el límite de un lenguaje posible, un sonido público, “ese sonido que recorre y demarca lo colectivo: el habla, entre lo audible y lo inaudible, de un grupo, una multitud, una red, y que oscila entre el puro ruido y un posible sentido” (Giorgi 148).

No puede hablarse en el matadero de un grito animal, ni de una voz humana, ni de un sonido mecánico ya que la fusión sonora es tan perfecta que se hace imposible aislar a cada una de estas pistas. Esta fusión está reforzada con una falta de sincronía entre lo visual y lo sonoro: pocas veces se ve y escucha al mismo tiempo a los obreros gritar o silbar, la mayoría del tiempo los sonidos y las imágenes simplemente coexisten (por momentos parece una película de cine silente, reforzado por la aparición de los carteles en negro con letras blancas). Así, *El estómago de la cultura* se encarga de producir un lugar de enunciación colectiva que nos deja apenas comprender *una sola palabra*. Una sola palabra se dice justo en el momento de máxima comunión: un trabajador abrazado a una media res. Primero la besa y luego recuesta su cabeza con un acercamiento de genuina hermandad. Entonces el trabajador balbucea: “hermosa”.

IMAGEN

Pero para escucharla hay que acercarse a la pantalla o hay que poner el oído cerca de los altavoces e inclusive leer los labios del trabajador. Para comprender esa palabra el espectador tiene que acercarse literalmente a ese momento de máxima comunión que ocurre en el documental. Y entonces la comunión es doble, por un lado, de contigüidad entre muerte y vida y animal y humano y, por otro, es la comunión con el espectador, que precisa proximidad, precisa movilizar su cuerpo, afectarlo para dar cuenta de aquella palabra que luego de ser escuchada no parece importar. De este modo, se descubre la cifra y la forma en que se cuenta la comunidad. Contigüidad y no continuidad de lo diferente, de lo radicalmente diferente en este caso, ya que la unión es entre humano/animal, vivo/muerto, consumidor/producto. *El estómago de la cultura* desarrolla con estas estrategias visuales y sonoras una nueva forma de imaginar comunidades y cooperativas en documentales posteriores a la crisis de 2001.[[13]](#endnote-13)

 Al desplegar este orden audio-visual comunal, el documental de Céspedes se resiste a reproducir un discurso de denuncia del presente asociado a las tradiciones documentalistas y de colectivos del cine argentino, que desde 2001 supieron copar la escena visual (Andermann 95).[[14]](#endnote-14) Si bien continúa y retoma muchas de las prácticas puestas en uso por el género y muchas de las pautas estéticas de los colectivos culturales –la misma *Revista Crisis* surge como un proyecto colectivo en el 2010, el Colectivo Editorial Crisis-, *El estómago de la cultura* no ofrece la imagen de una realidad a denunciar. Esto es, no hay ninguna imagen a la que la matanza de vacas se oponga como contracara o como una verdad insoslayable sobre la vida y la muerte que los mataderos ocultan y cuyo develamiento sería capaz de generar una “conciencia” sobre la humanidad y la animalidad –como ocurre con *La hora de los hornos*. Tampoco, despliega sus imágenes para alimentar el debate sobre los derechos de los animales, ni para convertir en vegetarianos o veganos a los espectadores. La importancia del documental recae en exponer una comunidad en su lugar común pero fuera del “lugar común”, esto es, fuera la insistencia de la idea y el concepto de comunidad como una solución prefabricada (Didi-Huberman 99). El documental, en cambio, lleva a cabo esta tarea a través de hacer aparecer una comunidad que interpela el cuerpo del espectador: sin duda el impacto, la fuerza que llevan las imágenes a la pantalla generan una experiencia sensorial/sensual en los cuerpos, generan una conciencia, un reconocimiento del cuerpo en la acción del ver para luego construir una relación entre el contenido del documental y su circunstancia de producción. *El estómago de la cultura* evalúa las comunidades que ocuparon y tomaron de forma comunitaria diferentes medios de producción luego de la crisis de 2001 en Argentina (las expone) y, al mismo tiempo, señala el lugar preponderante que va tomando la industria de la soja en el país (las muestra *expuestas a* su desaparición). Despliega un nuevo lenguaje, una nueva configuración de lo sensible al desarrollar una fisiología de la víscera, del estómago como núcleo y como órgano, como materia viva que rumea -procesa, almacena y regurgita- una cultura.

1. El documental se estrenó en el sitio web de la *Revista Crisis* conjuntamente con la salida del número 9 en el cual estaba incluido como referencia. *El estómago de la cultura* está disponible en el sito web de la revista: <http://www.revistacrisis.com.ar/videos/el-estomago-de-la-cultura> y a través de Youtube, <https://www.youtube.com/watch?v=ljrIGsuS1Vs> [↑](#endnote-ref-1)
2. Sobre las experiencias de autogestión en Argentina see Hector Palomino. “Las experiencias actuales de autogestión en Argentina. Entre la informalidad y la economía social”. Para Palomino la recuperación de una empresa “supone la transición hacia un nuevo régimen jurídico en el que los trabajadores toman a su cargo la producción, estableciendo acuerdos con proveedores y/o clientes, lo que les asegura un cierto capital de trabajo, y fijan una retribución mínima para su trabajo consistente en retiros periódicos equivalentes a un sueldo mínimo, a veces combinados con pagos en especies o mercaderías” (Palomino 121). [↑](#endnote-ref-2)
3. *El Matadero* lo escribió Echeverría entre 1838 y 1840 pero fue publicado por Juan María Gutiérrez recién en 1870. [↑](#endnote-ref-3)
4. The full quotation goes as follow: “It is plain that the law against the slaughtering of animals is founded rather on vain superstition and womanish pity than on sound reason. *The rational quest of what is useful to us further teaches us the necessity of associating ourselves with our fellow men, but not with beasts, or things, whose nature is different from our own; we have the same rights in respect to them as they have in respect to us.* Nay, as everyone's right is defined by his virtue, or power, men have far greater rights over beasts than beasts have over men.” (PAGE?) [↑](#endnote-ref-4)
5. Esta es una estrategia importante en el trabajo audiovisual de Martín Céspedes. En *La guerra por el metro cuadrado* (2015) también se interpela al observador al mostrar imágenes de la matanza de una cabra y un pequeño cerdo y el nacimiento de una cabrita blanca. Estas imágenes interrumpen la narrativa de la compra de tierras y el desalojo de pueblos en Santiago del Estero. [↑](#endnote-ref-5)
6. Luego de un año la página dejó de presentar esta “advertencia al observador”. No obstante, el documental disponible a través de Youtube está “flagged” para mayores de 13 años: “Content Warning. This video may be inappropriate for some users. Sign in to confirm your age”. [↑](#endnote-ref-6)
7. Afirma Williams leyendo el trabajo de Vivian Sobchack, que en la experiencia cinemática nuestros sentidos construyen un sentido que no puede reducirse simplemente a la vista (sight): “Sobchack’s phenomenological approach to cinema asks us to consider ways in which the literal and figurative senses make sense together. We do not literally taste the food in *Tampopo*, or touch the flesh in *The Piano*, but we have a generalized sensual experience that cannot be reduced to sight” (*Hardcore* 290). [↑](#endnote-ref-7)
8. Utilizo aquí la definición histórica de lo obsceno que Kerstin Mey relata en su trabajo *Art & Obscenity*. Coincido con que “Obscenity does not reside in the content-form dialectics of the cultural production per se … but in the discursive context, that is in the way it is discussed publicly, in relation to its production, circulation, and reception. No object or event is obscene in itself. Obscenity is an argument about the qualities, public exposure and traffic of an object or event”(2). [↑](#endnote-ref-8)
9. Para explorar la representación de lo real en el cine contemporáneo argentino y brasilero see. *La escena y la pantalla. Cine contemporáneo y el retorno de lo real.* Andermann, Jens and Álvaro Fernández Bravo Ed. Buenos Aires: Colihue, 2013. [↑](#endnote-ref-9)
10. Breve nota y biografía sobre animal studies citar la revista de DePaul. [↑](#endnote-ref-10)
11. Para evaluar el rol de la exportación de soja en realación a la construcción de un discurso popular y el crecimiento de los gobiernos post-2001, see Miguel Rivera-Quiñones. “Macroeconomic Governance in Post-Neoliberal Argentina and the Relentless Power of TNCs: The Case of the Soy Complex”. *Argentina since the 2001 Crisis. Recovering the Past, Reclaming the Future.* Levey, Cara, Daniel Ozarow, and Christopher Wylde Eds. New York, NY: Plagrave Macmillan, 2014: 67-86. [↑](#endnote-ref-11)
12. Puede suponerse por el artículo de González Arzac en la *Revista Crisis* que se trata de uno de los 14 mataderos cooperativos de la Fecacya que preside Huidobro; probablemente Frigocarne, en Máximo paz, Cañuelas, Provincia de Buenos Aires. Dicha información es irrelevante para el documental. [↑](#endnote-ref-12)
13. Esta es una parte fundamental de aquello que según Rancière puede ser considerado como un “despliegue político”, el ser capaces de “sketch new configurations of what can be seen, what can be said and what can be thought and, consequently, a new landscape of the possible” (103). [↑](#endnote-ref-13)
14. Para evaluar la tradición documentalista que surge en el 2001 en Argentina, véase el excelente trabajo de Jens Andermann *New Argentine Cinema* especialmente el capítulo 4 “Perforated Presence. The Documentary Between the Self and the Scene”.  [↑](#endnote-ref-14)