

ISSN: 2422-6890

uni(+di)versidad
publicación del Programa Universitario de Diversidad Sexual

N° 5 / 2024 / Rosario, Argentina

Carne (1968): moraleja y comunidad en la filmografía sadeana de Armando Bó y Coca Sarli

Cristian Molina
IECH (UNR, CONICET)/ CEOL
molacris@yahoo.com.ar

Resumen

En este trabajo nos proponemos abordar la imaginación sadeana que se presenta en la película *Carne* (1968), de Armando Bó y Coca Sarli. Nos detendremos en los puntos de fuga y vacilación de la valoración respecto de la sexualidad y del sistema de poder que aparecen en su moraleja final y en los modos de comunidad que pone en escena. Nuestra hipótesis central es que lo sadeano tensiona la valoración de la película y permite atisbar, desde el interior de una comunidad terrible cis heterosexual, las posibilidades de una relación diferente con lxsotrxs, al tiempo que un empoderamiento de las víctimas que las aleja de cualquier claudicación.

Palabras clave

cine – moraleja – comunidad –sadeano– carne

Carne (1968) pertenece a la filmografía del dueto Sarli-Bo. Hablo de la dupla, porque es casi una zona de acuerdo concebir a la pareja como la marca autoral de este tipo de cine. Kuhn (1984), por ejemplo, indica que era Isabel Sarli la que se ponía en los hombros la producción de la película y la negociación con las grandes compañías, entre otras cosas, porque hablaba muy fluido inglés. Pero, además, plantea que, sin la simbiosis de ambos, los resultados no eran los esperados. Por ejemplo, cuando CocaSarli trabaja con Torre Nilson en *Setenta veces siete* (1962), el resultado fue un rotundo fracaso de público.

Wolf (1999) sostiene que *Carne* da inicio a una tercera etapa de la filmografía de la pareja. La primera se inicia con *El trueno entre las hojas*, de 1956, basada en un relato de Roa Bastos. Allí aparece una preocupación social, acorde con ciertas películas de la época y apenas comienza a prefigurarse cierta predilección por el relato sexual, también acorde con producciones como las de Danielle Tinayre, en donde aparecían, por ejemplo, las locaciones e historias relativas a hoteles alojamiento. En *El trueno...*, además, se da el primer desnudo del cine argentino, aunque hay una polémica: algunos sostienen que el primero fue en *El Ángel desnudo* (1946), protagonizada por Olga Zubarry. Sin embargo, debemos señalar que no fue un desnudo frontal y la actriz se cubrió con una malla. En *El trueno entre las hojas*, el cuerpo de Sarli desnuda en la selva se baña, sin ningún artificio, y se muestra frontalmente. La segunda etapa, según Wolf, se abre con *Favela*, en 1960. En este momento, se produce un giro paulatino. Lo sexual va ganando a la cuestión social y termina por imponerse, y será una constante a lo largo de las 30 películas que llevarán adelante juntos. Pero a partir de entonces, se consolida un camino que va de la experimentación con cierta planificación aberrante, centrada en cierta autorreferencialidad, que introduce en la filmación elementos caseros (como rodajes de la vida privada en Super 8).

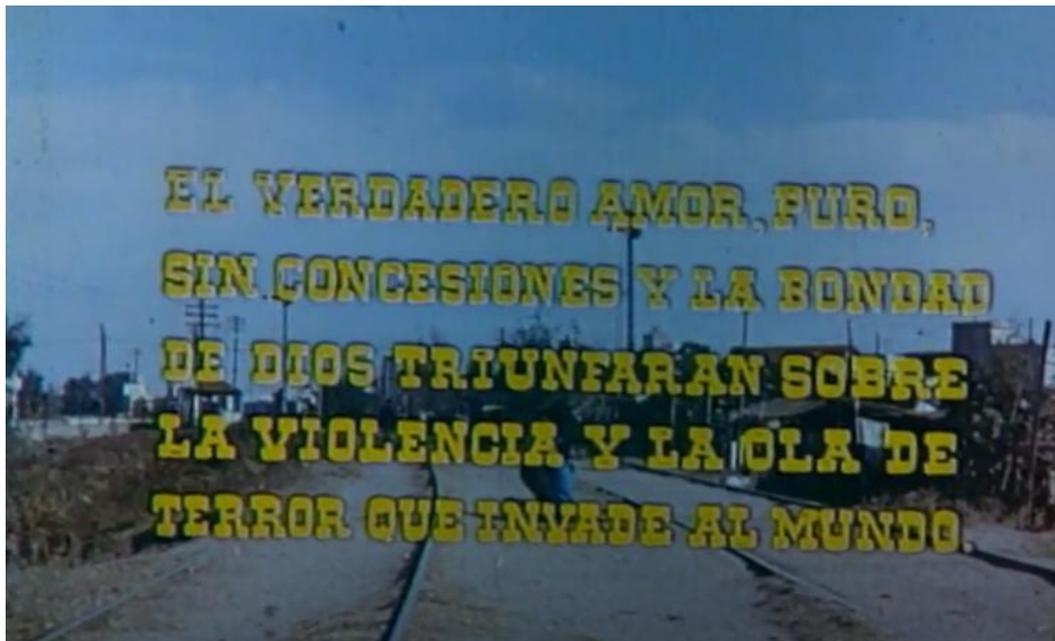
Sin embargo, es en *Carne*, de 1968, donde lo orillero y abyecto de la sociedad vuelve a aparecer con protagonismo en fusión con lo sexual. Son los trabajadores de las barriadas de una ciudad, en un frigorífico, los que encarnan la carne, en todos los sentidos. *Carne sobre carne* deviene el cuerpo de Delicia, que protagoniza Isabel Sarli, cuando es violada por Humberto. En esta escena resalta lo cárnico del cuerpo de la mujer, de la obrera de la carne, incluso entre mujeres, cuando están hablando

entre ellas en el ingreso, perdidas entre las piezas de cortes de vaca. “Carne en tránsito” tiene inscripto el camión que lleva a Delicia a su matadero sexual y resalta el significado de su nombre respecto del gusto como un atributo de degustación. La reducción a carne y, por ende, el intento de fagocitar sexualmente a Delicia, podría leerse como el argumento iterativo que deviene, modulándose en diversas flexiones, a lo largo de la cinematografía de Sarli-Bó. Salvo en contadas excepciones, como en *Fiebre* (1972), *Insaciable* (1976) o *Una mariposa en la noche* (1977), siempre se trata de una mujer que, en diversos contextos o situaciones, es acosada por el clisé normativo de una hipermasculinidad destructiva, que pretende reducirla a una materialidad abstracta, sobre la que se ejerce la violencia más cruel y, por ende, sadeana.

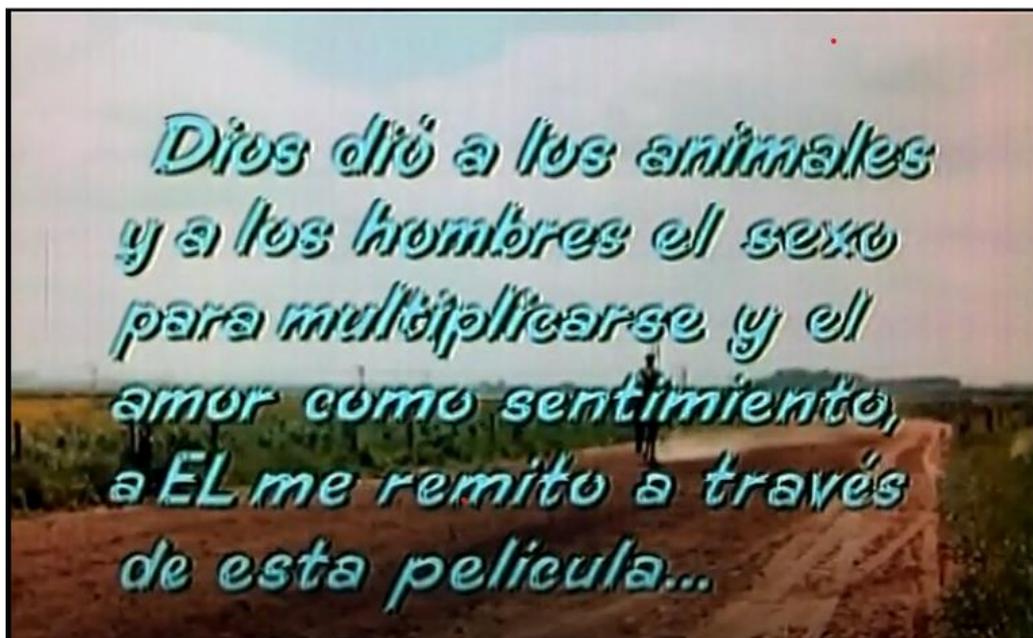
En efecto, *Carne* debe ser entendida como una película argentina en el momento en que lo sadeano proliferaba y comenzaba a ser ensayado con profusión por la ficción literaria no solo para comprender el presente, sino, además el pasado de la cultura argentina (Molina 2020a, 2020b, 2021, 2022a, 2022b). Entendemos lo sadeano como un imaginario trastemporal de las artes sobre el cual se pliega lo sexual, lo político y lo cultural en el terreno de una inespecificidad disciplinar que configura, no obstante, una sensibilidad singular que desestabiliza –o profana, y a veces hasta la inversión– los valores concebidos como virtuosos o correctos en una coyuntura determinada (Molina 2023). Esta mínima definición permite entender que lo sadeano se redefine, cada vez, en su aparición y que su relación con las escrituras del pasado o de diferentes culturas no es la de un original y una copia, sino la de un estar en común sin esencialismo en incesante devenir. Lo que comparece ante nosotrxs es una sensibilidad que podemos reconocer como sadeana, que traza sus diferencias con otras producciones dentro del imaginario, pero que se redefine con cada aparición e inflexión. Es en esta dirección que nos proponemos, por ende, abordar *Carne* (1968) como una de las primeras irrupciones cinematográficas argentinas de dicha imaginación.

Las moralejas

Sobre el final de *Carne* (1968) aparece un mensaje que oficia como una inquietante moraleja:



En el inicio de *Fiebre* (1972) aparece otro inquietante mensaje similar:



En la primera, la idea de los cuentos de hadas al estilo Disney, del triunfo del amor verdadero, irrumpe luego de que Delicia ha sido convertida en carne por sus compañeros del frigorífico y sometida a las vejaciones más crueles. Pero, como si esto fuera poco, el mensaje se reproduce cuando ella pide perdón, por haber sido violada, a su amado, el pintor y obrero del frigorífico, quien se lo concede y terminan acariciándose sobre las vías del tren en las cuales también arranca la

película. La segunda aparece en el inicio de *Fiebre*, donde una mujer dará rienda suelta a su deseo incontrolable por tener relaciones sexuales con un hermoso corcel negro. ¿Cómo se pueden tomar en serio estas irrupciones? Estos mensajes funcionan, en cierto sentido, como las moralejas de las fábulas o de los cuentos infantiles al estilo de Charles Perrault. Resultan conflictivas para la complejidad que ha puesto, o que pondrán, en escena las películas y que no siempre terminan de cerrar como tal. Porque, ¿cómo triunfa el amor, si una patota de Machos –así se llaman entre ellos– ha avasallado a Delicia, reduciéndola a pura carne en un camión frigorífico, y ante esto, ella pide perdón a su futuro esposo, porque fue sometida a satisfacer el instinto animal de los demás? ¿Cómo este elemento divino y común con los animales, el sexo, alcanza para explicar, en la otra película, que la protagonista de *Fiebre* esté obsesionada con su potro, que sus fantasías lo rodeen y que termine dejando al veterinario con quien mantiene un *affair* para huir en un avión con el caballo? ¿No hay allí algo que desplaza lo religioso y naif de los mensajes hacia una profanación?

Además, en el caso de *Carne*, sobre ese final previo a los carteles, todo parece reducirse a una primitiva pelea entre machos que genera y dirige un conflicto, naturalmente, también de machos. Delicia les niega el perdón a sus victimarios, en cierta medida, pero le pide disculpas a su enamorado, como si ella fuera la responsable. ¿Qué amor producto de la bondad divina triunfa ahí? Y, sin embargo, en ese barro inmoral en el que se deslizan las imágenes, de repente aparece también una redención que saca a Delicia del mero rol de víctima y, sí, apoyada en el matrimonio que triunfa pese a todo, parecería reponerse, redimirse, de cualquier vejación cometida por los machos: de carne se convierte en esposa angelical.

Está claro que la moral cristiana pasa a formar parte de una estrategia que reifica la cultura cis-heterosexual y el matrimonio como redentores, pero, al mismo tiempo, hay algo de exageradamente caricaturesco en esa recomposición de una mujer vejada durante toda una noche que sale, súbitamente, de su rol de víctima y se empodera para olvidar lo sucedido y comenzar una nueva vida. Es la imagen de revitalización del Coyote luego de ser aplastado por una roca que le arroja el Correcaminos. Esos modos de recomposición caricaturescos del cuerpo y de la

subjetividad son los que Annie Le Brun (1986) señala respecto de los cuerpos sadeanos: cuerpos que parecen no sufrir las extensas jornadas sexuales y recomponerse, incluso, a los dolores infringidos sobre ellos, son cuerpos plásticos, que anticipan la técnica de los dibujos animados del S XX, dos siglos antes.

Facu Saxe y Atilio Rubino (2016) plantean algo para considerar estos vericuetos morales que aparecen sobre el final de *Carne*:

A modo de conclusión, queremos retomar las palabras de Waters, quien reconoce que la influencia del cine de Armando Bo en él ha sido mucho mayor de lo que pensaba. Largamente criticado por propiciar una patologización de la sexualidad femenina y una mirada de la mujer desde la perspectiva patriarcal, el cine de Armando Bo, sin embargo, puede ser visto desde la perspectiva de John Waters como una celebración de la sexualidad desprejuiciada y transgresora. Una visión no niega a la otra y se puede encontrar en el cine de Bo este doble juego y carácter contradictorio, por eso Kuhn habla de una “pornografía moralista” (Kuhn, 1984: 44). Su visión de la sexualidad femenina no deja de estar también teñida por este doble y contradictorio signo, reivindica a la prostituta a la vez que la condena moralmente. Sus películas muestran el desprejuicio en lo sexual, la promiscuidad, pero también se retorna a la monogamia, al seno de la familia.

(...)

Lo que queremos plantear es que más allá de la interpretación que se puede hacer de las tramas y argumentos que sin dudas constituyen una visión masculina y patriarcal de la sexualidad de la mujer, en el cine de Bo subsiste, sin embargo, un resto significativo que se desprende de un análisis no de las tramas sino de la imagen y estética. Esa incoherencia del cine trash de Bo permite el rescate queer no sólo por parte de Waters sino también del público LGBTIQ que ve en la Coca una parodia de sí misma. El contraste entre la persona real Isabel, inocente, tierna, ingenua y fiel, y los personajes que ella encarna (sobretudo en la tercera etapa) remarca la impostación, la sobreactuación, la personificación de la femineidad, la Coca tiene una actuación forzada y artificiosa. Y nos preguntamos si no se podría ver o, en todo caso, si no vio Waters en la feminidad excesiva y exagerada de Isabel Sarli, como vio Butler en las drag-queens, el cuestionamiento de lo natural del género. No decimos que Sarli-Bo fueran conscientes, pues, de hecho, ellos actuaban para llegar a un público masivo y popular. Sin embargo, tampoco estamos seguros que ese carácter subversivo respecto a la construcción del género estuviera pura y exclusivamente en la mirada del cineasta estadounidense. El cine de Armando Bo sigue siendo rico en sus contradicciones y en la diversidad de formas en las que puede ser leído y, por eso, se vuelve necesario retomar la posta dejada por Kuhn en los años setenta y ochenta para reconsiderar el cine de Bo y la imagen de Isabel Sarli más allá de las cuestiones narrativas y el esquema culpa-castigo, la patologización de la sexualidad femenina, o la redención de la prostituta y recuperar las formas en las que han sido recepcionadas en general y, en particular, en las que han sido resignificadas desde la comunidad LGBTIQ (Saxe, 2011:192-194).

Me interesa lo que plantean Saxe y Rubino respecto de la lógica pornográfica heteronormada que permea y de la que parte la filmografía de Sarli-Bo, pero que da lugar, no obstante, a puntos de fuga que hacen que una película como *Fuego* sea reivindicada por Waters como un modo de lo *queer*. Lo mismo podríamos presuponer con ese trasfondo cristiano de los mensajes que es puesto a funcionar en una película catalogada como pornográfica, completamente descontextualizado de su lugar de procedencia (las fábulas y cuentos de hadas). Es en esos mensajes, provenientes de las fábulas morales de la literatura, donde se produce, entiendo, una restitución al uso de un improfanable, en el sentido que Giorgio Agamben le da a este término. En “Profanaciones”, Agamben sostiene que la religión del capitalismo aparta del uso la capacidad de juego de la humanidad y eleva a religión y mero ritual vacío las repeticiones de ciertos actos, convirtiéndolos en funcionales al poder. Agamben señala, ante dicha situación, que la profanación restituye al uso aquello que ha sido separado del libre uso y que la tarea política consiste en la profanación de lo improfanable. Es decir, restituir al uso, desviándolo de los encasillamientos culturales de la religión capitalista. En cierto sentido, esto es lo que pone a funcionar el uso de las moralejas en dos direcciones. En principio, porque provenientes de una tradición que las encasilla como literatura infantil, son puestas a funcionar en el repertorio de una película pornográfica. En segundo lugar, porque traen fábulas morales cristianas a ese terreno. Se restituye al uso, se las cambia de género, de arte y de ideología y, con ello, estallan toda una potencialidad. De ahí la ambivalencia en que suspenden la escena cinematográfica, haciéndole estallar cualquier valoración tranquila o poniéndola en un sinuoso borde de inaprensión.

En efecto, puesto que de esa profanación de lo improfanable se potencia, entiendo, una imaginación sadeana en el cine que, como he señalado, es transtemporal e impropia. Es decir, lo sadeano es posible de reverberar en cualquier tiempo, cultura y escritura, sin necesidad de que exista un origen o un texto fuente. El Marqués de Sade habilita su nominación como tal, que posibilitará a los lectores posteriores poder nombrar lo sadeano, pero no sería ni un *pater* de familia ni un original respecto del cual todas las demás piezas serían copias o anticipaciones. En este sentido, he señalado cómo la imaginación sadeana reverbera en *El Decamerón*,

de Boccaccio, pero también en los cuentos de hadas de Charles Perrault (Molina 2023). Quisiera afirmar, ahora, que el discurso literario de las moralejas llevado al cine porno es consecuente con un uso siempre ambiguo que proviene del género cuento de hadas sadeano al modo de Charles Perrault. Allí, en su aparente catalogación de infantiles, nos encontramos con cuentos como Caperucita roja, donde la violación simbólica por un lobo que se devora a la niña y a su abuela se anuda, además, con las monstruosidades sádicas de Barba Azul, el marido femicida del cual logra escaparse su esposa-víctima con notable astucia. Todos estos cuentos terminan con moralejas que se quedan siempre cortas para la complejidad de la trama narrada. No siempre encaja el mensaje con lo que la narración ha desplegado. Se podría pensar que la moraleja oficia, así, como modo de encauzar las licencias respecto de la moral cortesana que se toma en los cuentos; es decir, tendrían apenas una función para controlar la recepción y las reacciones del público cortesano de los salones del S XVII, muy sensible a las reglas del decoro y de la elisión de lo corporal en las composiciones. Las moralejas, al final de cada cuento, offician, allí, como un desvío del ojo censor ante el abordaje de temas inapropiados o forcluidos del terreno sensible de las artes.

En el caso del cine de Sarli-Bo, la cuestión de las moralejas tiene que ver, además de lo que plantea Kuhn como una formación católica e ingenua de Bo, con la censura en Argentina de los años '60, que no era meramente orquestada por el Estado, sino que, desde él, impartía una opinión pública que irradiaba desde diversos lugares retroalimentándose. Como bien señalan D'Antonio y Eidelman:

Armando Bo lidió con la censura durante gobiernos civiles y militares. Por las primeras películas realizadas a fines de la década de 1950, tuvo que enfrentar distintos procesos judiciales por atentado contra la moral y las buenas costumbres. Aunque las historias de estas películas se centraban en problemáticas sociales, las escenas que obsesionaban a los censores eran los reiterados baños de Isabel Sarli en escenarios naturales, tanto en *El trueno...*, como en *Sabaleros* e *India*. Particularmente, *El Trueno...* tuvo durante varios meses dificultades para encontrar una sala donde estrenarse, ya que el Instituto del Cine dilataba su calificación. Finalmente, la exhibición de la película fue aprobada como prohibida para menores de 18 años. En el caso de *Sabaleros* fue estrenada velozmente y luego de una semana de éxito, fue retirada del mercado por orden judicial. Sin embargo, a pesar de los litigios que el director enfrentó por las primeras películas con su actriz fetiche concluyeron con su absolución de culpa y cargo. Al mismo tiempo, la repercusión mediática de estos procesos posicionó a Isabel como una actriz reconocida y favoreció el

éxito comercial de su cine. Para la siguiente película que fue *India*, la censura intentando evitar escándalos en la prensa, actuó previamente sobre el guión. Organizaciones católicas de la sociedad civil argentina mostraron en la primera mitad de la década de 1960 una creciente influencia sobre los organismos estatales encargados de la censura cultural. La colonización de espacios y estructuras estatales por parte de referentes de la Iglesia Católica coronaba una larga experiencia de vigilancia y control de los espectáculos públicos. Por ejemplo, entre los años 1954 y 1965, la Dirección Central de Cine y Teatro de la Acción Católica calificó 5 355 películas o lo que equivale al 98.9% de los estrenos, ejerciendo presión sobre los organismos estatales encargados de la calificación y de otorgar los permisos de exhibición. Fue dentro de ese universo cultural que el cine de Bo y Sarli fue sistemáticamente calificado como pernicioso e inmoral (Ramírez Llorenz, 2016: 69 y 77) e impulsado a coproducir varias películas en la región como *La burrerita de Ypacarái* (1961) *Lujuria tropical* (1962), *La diosa impura* (1963) y *La Leona* (1964), realizadas en Paraguay, Venezuela, México y Brasil respectivamente. Cuando en el año 1965 y en los albores de un golpe de Estado con fuerte influencia católica, Sarli y Bo regresan al país a filmar, se vieron obligados a limitar el perfil *sexplotation* de sus películas y pasaron a producir algunas pocas comedias eróticas de carácter más costumbrista a partir de un humor telúrico como en *La señora del intendente*. Ya bajo la dictadura militar encabezada por el general Onganía se produjo un nuevo ordenamiento legal con la Ley n° 16.955 para la calificación cinematográfica. En ese contexto político en octubre de 1966 Bo fue detenido, incomunicado y procesado por desacato al Consejo de Calificación, al que había acusado de contar con funcionarios corruptos, tras soportar siete meses de negociaciones en los que no lograba obtener una certificación para el estreno de *La mujer de mi padre* (Maranghello, 2005: 524) (2019: 126-127).

Entonces, por un lado, esas moralejas, entiendo, oficiaban como modos de hacer pasar las películas por el ojo censor, con un mensaje que intentara clausurar – infructuosamente– el contenido nada calmo y mucho menos religioso para la década del '60 en un público amplio y ante un aparato censor fortalecido. Solo que no fue únicamente Armando Bo quien se movía en las negociaciones y en las cuestiones que atañen a la producción de las películas, así como ante los aparatos de censura. Isabel Sarli, la Coca, agenciaba su propia imagen, la defendía y se ponía al frente de la producción de la película más allá del set de grabación. De hecho, en un video que puede consultarse en Youtube, del 19 de junio de 1971, Isabel es interceptada por periodistas cuando se dirige a discutir con el censor de oficio los cortes de sus películas. Se encuentra visiblemente furiosa ante la situación y, fuera de sí, comienza a reclamar ante las cámaras: “Vengo a reclamar mis derechos como argentina. Que se puedan dar mis películas como todas las extranjeras”; este censor “Nos viene manoseando, como se dice vulgarmente”. A la salida de la reunión, frente al censor, aún más molesta, clama: “Hace diez años que yo me baño en mis

películas y ahora usted quiere cortar el baño, ¿por qué usted me juega sucio? No está prohibida, dice, pero con la lista de cortes atroces que usted le ha hecho...”. Sarli reclama que puedan exhibirse en el país, sin cortes, *Fuego*, *Éxtasis tropical*, *Embrujada* y *Fiebre*. Por ende, no era una batalla que solo encarnó Bo y debemos insistir, entonces, en pensar estos posicionamientos ante la censura, incluso las estrategias de las moralejas, como partes de un procedimiento fílmico de la dupla Sarli-Bo.

Son estas tensiones de la valoración que se escenifican a partir de *Carne*, pero que atraviesan todo el cine de Sarli-Bo, las que se constelan con una sensibilidad sadeana. De hecho, así como *El Decameron*, de Giovanni Boccaccio, fue incluido el Index de libros prohibidos de la Iglesia, o los cuentos de Charles Perrault presentaban las incongruencias entre historia narrada y moraleja, o la obra de Sade fue retirada de circulación por su contenido, las películas son cortadas, a pesar del dispositivo de defensa de las moralejas. En este sentido, esos procedimientos corren a la par con la incongruencia que aparece, muchas veces, entre la imagen visual cuidada de los desnudos que no se detienen en la cópula, sino en una especie de franeleo cinematográfico, y la edición de un sonido que crece hasta el climax sexual de un orgasmo. Es decir, estamos ante dispositivos que entran a jugar con el control infructuoso de la censura, pero al mismo tiempo se convierten en marca registrada de una sensibilidad, con visibles efectos, contradictorios, sobre las valoraciones: esa tensión y torsión inasible y abyecta respecto de la sexualidad que todos los críticos señalan. Ahí, en esa oscilación profanatoria, se constela con lo sadeano desde su singularidad.

Una comunidad sadeana

En *Carne*, Delicia se convierte en una Justine victoriosa y es la encarnación de la esposa de Barba Azul en otro contexto. Asediada por el vicio, acosada por la violencia de un mundo sumergido en una ola de terror como decía el mensaje final, logra vencer, imponer su deseo y defender su amor con Antonio, el pintor. Lejos de ser partida por el rayo, o de que le cosan la concha, o de que la eduquen en los placeres, o de que la asesinen por abrir la puerta que escondía los crímenes, o de que se la coma el lobo, engañada, Delicia se recompone sobre el final: la víctima se

empodera y triunfa, como en casi toda la cinematografía de Sarli-Bó. Por eso también, se tilda a este cine, en general, de moralista. En casi todo su cine, donde hay una víctima mujer, esta logra redimirse y vengarse de su verdugo, generalmente, apoyada en su enamorado. Si bien esto confirma un melodrama cisheterosexista y machista, como hemos afirmado, al mismo tiempo refuerza el empoderamiento de Delicia ante las calamidades de una comunidad de violadores.

¿Cómo entender este problema de la comunidad en *Carne*? Para aproximarnos, quizá convenga rodear esta pregunta por los problemas que en la filosofía política se abrieron respecto del debate acerca de la comunidad, por un lado, y sobre esta y sus vínculos con lo sadeano, por el otro. A propósito de *La comunidad desobrada* (*La communauté désoeuvrée*), un artículo de Jean-Luc Nancy que aparece en 1983, Maurice Blanchot escribió *La comunidad Inconfesable* (*La communauté inavouable*), en cierto sentido como una réplica que pretende “ir más allá”, por el empleo del término “désoeuvrée” y por la puesta en primer plano de la cuestión del comunismo, en un momento de Guerra Fría y luego de varias experiencias comunistas en el siglo XX, con las que Blanchot nunca acordó. De hecho, luego de estos intercambios, en 1986, Nancy publica *La comunidad inoperante*, que incluye aquel artículo de 1983, más dos apartados que intentan, también, responder y ampliar algunos de esos problemas (se incluyen ciertas réplicas a Blanchot). En 2014, Nancy vuelve a publicar un texto donde refuta algunas cuestiones del texto de Blanchot y lo califica política y polémicamente como aquel que viene a confesar su anarquismo de derecha en los primeros años, de los cuales se arrepiente, sin decirlo, porque, justamente, es inconfesable. En esta misma línea de reflexión, se podría incluir un texto de 1990, perteneciente a Giorgio Agamben que se titula *La comunidad que viene*. También exploraciones más actuales, como las de Roberto Espósito, de 2003, *Communitas. Origen y destino de la comunidad y Comunidad, inmunidad, biopolítica* (2009), o las “Tesis sobre la comunidad terrible” (2001) de *Tiqqun*. Sin embargo, muchos de los problemas que plantea la cuestión de la comunidad se avizoraban en una obra previa a este debate: el curso que dio Roland Barthes en el Collège de France y que se publicó con el título *Cómo vivir juntos* (1976-1977).

A partir de estos aportes, la polémica de la comunidad, en el espacio de la filosofía –y, sobre todo, de la filosofía política– se ha convertido en un asunto nodal para el pensamiento contemporáneo, puesto que permite articular una serie de problemáticas relevantes, pero, sobre todo, las implicancias del *vivir juntos* lejos de una ontología común, sin dejar de problematizar la posibilidad de un *estar en común*. Esto supone pensar la relación con *lxsotrxs*, donde no se descuide su posibilidad misma, al tiempo que no se deje de afirmar la diferencia.

En *Lazos: desgarraduras y vínculos en el arte y la cultura latinoamericanos* (2019), que coordinaron Luz Rodríguez Carranza y Mario Cámara, se piensan estas problemáticas en el contexto latinoamericano actual articuladas a una pregunta: “¿cómo se dan los lazos contemporáneos cuando lo que prima es una concatenación de varias formas de la violencia, surgidas tanto de los poderes estatales y/o para-estatales como las que se van forjando a nivel micro social en las relaciones intersubjetivas?” (12).

Carne responde con una relación con *otrxs* mediada por una cultura de la violación que tensa los límites y que pone en vilo cualquier lazo fuera de la destrucción. Ocurre que lo *sadeano*, además, tiene una ubicuidad problemática dentro de las teorías sobre la comunidad. En principio porque, en unos casos (Nancy/Blanchot) se relaciona directamente con la propuesta de Sade; en otros (Tiqqun) se piensa como un modo de relación comunitaria más amplia, ligada al sensorio sadomasoquista que vertebraría las comunidades terribles.

Tanto para Nancy como para Blanchot, Sade es un límite de la comunidad. Nancy plantea, leyendo a Bataille que Sade propone la comunidad del crimen y, al hacerlo, funda una separación sagrada que opera desencadenando las pasiones. Aquí el problema es cómo la comunidad de criminales presupone como tendencia la destrucción de todo lazo e, incluso, de *lxsotrxs*. Está claro que Nancy refiere a la lectura de Bataille, en *La communauté désœuvrée*, respecto del problema de la comunidad. Y esto se tensiona con la cuestión del desencadenamiento de las pasiones como una especie de retorno a lo sagrado que se opera en la comunidad, lo cual indicaría que esta es el límite de Sade. Ser el límite no es estar fuera, es justamente la línea que separa lo que estaba unido, por ende, es lo que demarca dónde comienza y termina la comunidad *sadeana* y la *inoperante*. Sade es un límite

porque la comunidad es aquello que se disuelve y eso la hace participar de esa tendencia a la destrucción a partir del desencadenamiento de las pasiones del ser singular en el estar en común. Allí se fundaría el error de la comunidad del crimen de Sade, parece decirnos Nancy, puesto que supone un libre embargo de la subjetividad como autosuficiencia y, en cambio, la comunidad inoperante, la por venir, supondría un mero contagio o contaminación del desencadenamiento de las pasiones; es decir, formas que no presupongan una manipulación, una pedagogía, una avasallamiento de unxs sobre Otrxs. En este sentido, la comunidad inoperante sería una contracultura respecto de la destrucción de las comunidades sadeanas. Sade es el límite de la comunidad inoperante y esta el de Sade, pero siempre y cuando sostengamos la diferencia entre crimen e inoperancia. Se trata de comunidades diferentes que remiten, en definitiva, a modos divergentes de sostener un lazo insostenible fundante de cualquier comunidad. Blanchot asegurará, por su parte, que habría una distancia en torno de Sade y de la comunidad. Es decir, una posición casi opuesta a la figuración del marqués en su libro *Lautremont et Sade* (1963), donde este deviene una otredad revolucionaria que afirma la negación absoluta, y, por lo tanto, destruye, como los revolucionarios de fines de S XVIII, todo aquello a lo que se oponen, negativamente, para afirmar su soberanía. En *La comunidad inconfesable* (1983), en cambio, Sade propone lazos del goce que no tienen a la muerte como límite y, por ende, tampoco se vuelve una comunidad inconfesable posible, sino absolutamente confesada: goza con la muerte. Es interesante observar cómo Sade en el límite de la comunidad, deviene soberano y revolucionario al mismo tiempo, trazando una misma relación criminal con lxsotrxs. Tanto en Nancy como en Blanchot, el problema de lo sadeano de Sade es la relación ¿destruktiva? con lxsotrxs.

En “Tesis sobre la comunidad terrible” (2001), Tiquun sostiene que, en realidad, las comunidades reales en el capitalismo avanzado funcionan todas sobre una economía de placer sadomasoquista. Tiquun afirma que dichas comunidades no se confiesan como sadomasoquistas, pero se sostienen en un deseo de domesticación del otro que es, además, uno de aniquilamiento y, por ende, impondrían una erótica fundada en la posibilidad de que a la criatura ordinaria se la someta a todo tipo de deshonra. Esto constituiría, así, una fuente inagotable de

sufrimiento para sus miembros que se tornarían incapaces de evaluar las consecuencias de sus gestos afectivos.

Es en estas direcciones que conviene resituar a *Carne* como una película que, por un lado, escenifica la comunidad terrible que sostiene una cultura de la violación fundada en lazos destructivos, donde las pasiones desencadenadas instalarían una incapacidad de los sujetos para atender a sus gestos afectivos en relación con otros. Tiqqun advierte que, en esta comunidad, el sistema de género binario convierte a las mujeres en prisioneras de los estereotipos más crueles.

Lo sadeario, en *Carne*, escenifica y pone en cuestión, en los años '60, los lazos humillantes y sistemáticos que presupone una cultura de la violación que precariza a unos cuerpos, el de Delicia, convirtiéndola en mera carne. En este sentido, la película anticipa dos problemáticas que se han puesto en discusión en las teorías feministas y sexogenéricas contemporáneas. Por un lado, el funcionamiento de una pedagogía de la crueldad, tal como la entiende Rita Segato (2018), es decir, como la captura de unas vidas para convertirlas en mera cosas consumibles y materiales en la nueva fase apocalíptica del capital. Allí, según Segato, el ataque y la explotación sexual son la expresión más cabal de la cosificación de la vida que, mediante la repetición de la violencia, produce un efecto de normalización de un paisaje de crueldad que desensibiliza frente al sufrimiento de los otros. En este sentido, Delicia, dentro de un camión, deviene carne -esa pieza central de la economía capitalista argentina- inerte y capturada por el gozo de los machos mediante la repetición sistemática del ultraje. Solo que, en este caso, no se produce ningún aprendizaje, sino una resistencia. En este sentido, si la película escenifica la cultura de la violación sostenida por lazos crueles de la vida contemporánea, al mismo tiempo, anticipa algunos de los problemas que Virginie Despentes, en *Baise-moi* (1991) y en *King Kong Théorie* (2006), sostendrá al respecto más de veinte años después. Despentes, en ambos libros, propone una visión controversial. Por un lado, el binarismo sexogenérico produce una desigualdad que convierte en víctimas de la reproducción de los estereotipos a varones y mujeres. A los primeros, les habilitaría el rol de violadores, a las segundas, de ultrajadas que deben cuidarse y resguardarse del acto mismo. Pero advierte que lo peor que le puede pasar en esa lógica a cualquier identidad feminizada -Despentes habla de mujeres- es obturarse por

miedo a seguir viviendo, quedarse en el rol de víctimas, al tiempo que seguir otorgándole a la violación la entidad de un evento central en las vidas cualesquiera, cuando en realidad, el sistema capitalista demuestra que todxs estamos siendo violados si no de hecho, sí, al menos, simbólicamente, sometiendo nuestros cuerpos a la lógica del capital.

En *Carne*, Delicia escapa del camión más preocupada de que no la vea Antonio, que dolorida y traumatizada por lo que acaba de sufrir. Cuando en el final, con ingenuidad, plantea la teoría de que el instinto animal irrefrenable es la que lleva a los hombres a cometer actos aberrantes, consigue el perdón y la venganza – las dos cosas, casi en términos de honor feudal- de su enamorado. De hecho, la película cierra con un discurso cortesano del amor, y triunfa, se reanuda el mundo tal y como era antes, a pesar de la violación en patota. Si esto me remite a *Teoría King Kong*, pero fundamentalmente a *Baise-moi* de Virginie Despentes, es porque la cultura de la violación parece ser minimizada a partir del momento en el cual Delicia sale, quizá ingenua y livianamente, es cierto, pero sale, de su posición de víctima, busca y encuentra los mecanismos para seguir con su vida, a pesar del lugar en que la cultura pone a la violación como un acto de humillación irredimible. Sobre el final, Delicia convence a su enamorado, lo encanta y da vuelta la página luego de vengarse. Justine triunfa.

Ahora bien, triunfa de una doble monstruosidad del mundo. Por un lado, la del Macho que reduce todo a carne, que la vende como carne, que se golpea con los otros como carne por la carne. Y en este sentido, que todos pertenezcan a la comunidad del frigorífico no es un detalle menor. De hecho, en una de las escenas de acoso por los carniceros, Delicia se toma y se revuelca con las media reses colgadas en la cámara de refrigeración. Los monstruos son los machos del frigorífico, pero no es uno, sino que encarnan un plural con funcionamiento metonímico. Nada queda más claro que en el inicio de la película, cuando uno de sus compañeros, el despiadado Humberto que organizará su secuestro, salva a Delicia de la violación de un personaje sátiro desconocido en las vías del tren (por el cual, la carne y los granos eran exportados en la economía Argentina), pero como forma de retribución, la termina violando él. Los Machos son monstruos que están en todos los espacios, que aparecen entre las matas, que cortan con cualquier tranquilidad.

Aunque en el sistema binarizado de la comunidad terrible, también Delicia es la Monstrua indomable deseada por todos: el devenir hipersexuado de una *femme fatale* que, desde los finales del S XIX, reaparece en la gestualidad sensual y estilizada de las protagonistas de mediados del siglo XX en el cine de la *Nouvelle Vague* y en las iconográficas divas de los años sesenta como Marilyn Monroe. Solo que, en *Carne*, en dicho devenir, la Delicia del cine argentino se convierte en una exacerbación de lo deseado por los Machos, que son acá, además, algunos de los posibles espectadores de esa película, censurada y calificada como condicionada. Doble monstruosidad que traspasa la pantalla, entonces y que se articula, exhibiendo y cuestionando una cultura de la violación binarizada. Los monstruos sadeanos están, aquí, en ese crimen binario: exacerbación del macho y de la feminidad, al mismo tiempo que los espectadores son puestos en el límite extremo del goce y la repulsión por lo que ocurre en la pantalla, generando un efecto abyecto y de incómoda valoración.

Estas abyecciones eran modos en que, durante los años '60, las ficciones literarias sadeanas resolvían el problema de su escritura. Por ejemplo, en *La condesa sangrienta* (1964) de Alejandra Pizarnik, la sexualidad lesbiana de la condesa Bathory es interpretada en la clave de una crueldad sadeana y criminal que, sobre el final, se describe como "horrible". Apenas un año después del estreno de *Carne*, en 1969, Osvaldo Lamborghini, en "El niño proletario", un fragmento dentro de *Sebreghondhiretrocede*, donde un marqués desembarca en el Río de la Plata, narra en primer plano una violación social entre niños varones de diferentes clases sociales, indigerible, que reenvía a *El Matadero*, de Esteban Echeverría. Pero fue también en 1964 que David Viñas escribía su obra *Literatura argentina y realidad política*, proclamando que esta literatura comenzaba con una violación. En ese panorama cultural, la abyección de la sexualidad y la violación en tanto modos de una cultura capitalista, se ponen en escena en *Carne* de una manera por la cual, no obstante, se produce una epifánica salvación de la víctima. En el cine sadeano de Sarli-Bo, la abyección se convierte en un límite que se cruza en su favor.

Pero, además, desde las grietas, la abyección sadeana no impide la emergencia de otros modos de construir lazos que cuestionan a esa hipercultura de la violación y la carne que la película escenifica. Otras comunidades posibles

comparecen ahí donde nadie esperaba que se detuviera la comunidad violada o violadora. Es apenas un punto de fuga respecto de esa comunidad, que, así como emerge efímeramente, de inmediato desaparece. Dura lo que dura la imagen, la relación y desaparece. Me refiero a cuatro momentos. Uno en el frigorífico, cuando Delicia charla con su compañera de trabajo, luego de ser atacada por sus compañeras. Ahí emerge una relación que le ofrece al Otro un momento de empatía: Delicia balbucea *búscame cuando me necesites*, como si supiera que el riesgo es inevitable en ese mundo. Es en ese momento en que se funda una ética de lo amable y del cuidado, que se continúa, luego, en el cabaret donde la misma compañera canta tango y vuelven a encontrarse. En estas dos primeras escenas, la comunidad atrapada de las víctimas se abre al contacto con la otra; son dos mujeres diferentes y, sin embargo, en un momento deciden apoyarse una sobre la otra. Están en común en una lógica del apoyo y el cuidado que, luego, queda fuera de foco.

Por otro lado, en el mismo mundo cruel de Machos, en el camión, aparecen dos tipos de relación *cumotrxs*. Se trata de la tensa relación con Altavista, un pícaro que retiene su “instinto animal” mediante un ascetismo compasivo. Afirma su deseo, pero *No es así*, dice. *No es así* como debería darse la relación entre ambos. Y, a pesar de que no detiene a los demás, se habilita un afecto con Delicia que rompe la repetición. Sale del camión, le pide al cabecilla que pare, que ya es suficiente, pero como no responde, se va. Claro que ahí, esa comunidad que apenas se había insinuado en el camión se quiebra, vuelve a la comunidad de la violación, de hecho, la permite, ni siquiera hace un esfuerzo mayor por detenerlas. Es una compasión débil y transitoria por Delicia, que apenas deja reverberar la comunidad por venir, pero que no se juega por ella. Abandona al otro finalmente y rompe la posibilidad de una relación que sin embargo pretendía establecer.

La última escena dentro del camión es con el estereotipo del “homosexual” que la película pone en juego. El término que emplea Bó- Sarli es “homosexual”. Una palabra que, en este cine porno naif, y heteronormado, funciona como clisé. Pero es “el homosexual”, quien manifiesta admirar a Delicia y, confiesa, lo que él no tiene: el amor por Antonio. Por eso ocupa el tiempo con ella, como si hablara con una amiga, prolongándolo. Manifiesta que no quiere lastimarla, pero le confiesa su

deseo por Antonio. Es interesante la intimidad que se produce en el contacto entre los dos clisés, el de la *femme fatale* y el del “homosexual de closet”, puesto que, en ese diálogo, ni los celos, ni el horror, ni la tristeza los habitan. Se han puesto en contacto dos singularidades que aman al mismo hombre. Ahí pareciera soplar la comunidad por venir, apenas, pero se desvanece en el simulacro estéril de la masculinidad de closet que el obrero pone a funcionar hablando de una manera frente a Delicia y de otra cuando se dirige a sus amigos. La comunidad se pierde como en el caso anterior: falla; se muestra terriblemente efímera en relación con la duración de esas comunidades monstruosas fuera del camión y que irrumpen en su interior, sin que nadie pueda detenerlas ni quiera hacerlo.

Es en esos cuatro momentos, que otros modos de comunidad parecen insinuarse y, así, de la misma manera que las moralejas eran profanadas y ponían en tensión la moral cisheteropatriarcal, o que Delicia lograba dar vuelta la página del horror, es que reverberan destellos efímeros de otros modos posibles en que los lazos pueden establecerse, cortando la reproducción del poder siquiera un instante.

Bibliografía

- Agamben, G. (2000). *La comunidad que viene*. Valencia: Pre-textos.
- (2006). *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Blanchot, M. (2002). *La Comunidad inconfesable*. Madrid: Editora nacional.
- (2016). *Lautremont y Sade*. México: FCE.
- Castagna, G. (1996). “El buen salvaje y la mujer codiciada. El cine de Armando Bó e Isabel Sarli”. *El amante cine*. N 52. N° 5: 22-25.
- D’Antonio, D. y Eidelman, A. (2019). “Cultura, sexualidad y censura estatal en el cine de Argentina y Brasil entre los años 1960 y 1980”. *Mora*. Vol.25, no.2. Ciudad Autónoma de Buenos Aires dic. 2019: 111-134
- Despentes, V. (2006) *King Kong Théorie*. Paris: Gasset.
- (2016). *Baise-moi*. Paris: Livre de Poche.
- Espósito, R. (2003). *Communitas. Origen y destino de la comunidad*. Buenos Aires: Amorrortu.
- (2011). *Bíos*. Buenos Aires: Amorrortu editores.
- Goity, E. (2004) “Las batallas calientes. Armando Bo edifica a Isabel Sarli”, en España, C. (dir.): *Cine argentino: modernidad y vanguardia*. Buenos Aires: FNA.
- Kuhn, R. (1984). *Armando Bo, el cine, la pornografía ingenua y otras reflexiones*. Buenos Aires: Corregidor.
- Lamborghini, O. (2003). *Novelas y cuentos I y II*. Buenos Aires: Random House Mondadori.
- Le Brun, A. (1986). « Soudain un bloc d’abîme, Sade », dans *Sade, Marquise de. Œuvres Complètes*. Tome I. Paris : Fonds Pauvert.
- Molina, C. (2019). “Ventriloquia sadeana en la villa de La virgen Cabeza de Gabriela Cabezón Cámara”. *Revell*, N 2, Vol 22. Brasil: 124-142.
- (2020a). “La violencia sadeana como ficción”. En W. Romero y L. Vogelfang, *Violencia y parodia. Estudios argentinos de Literatura francesa y francófona* Buenos Aires: Leviatán: 133-150.
- (2020b). Sade demorado en la esfera de Osvaldo Lamborghini. *Helix*. N 14. Heildemberg: 149-165.
- (2021). “Una máquina del tiempo lentísima. "Los sorias", de Alberto Laiseca”. *Anclajes*. N26. La Pampa: 93-108.
- (2022a). “Una lengua sadeana en erección en Alejandra Pizarnik”. *Mora*. N22, Vol 2. Buenos Aires: 1-21.
- (2022b). “Unas ficciones sadeanas para la revolución”. En *Actas. I Jornadas internacionales Literatura, arte, revolución y poder en América Latina* Mar del Plata: UNDMP: 1-12.
- (2023). “Notas dispersas sobre las imágenes sadeanas”. *Inter Litteras*, N5. Buenos Aires: 44-59.
- Nancy, J-L. (2000). *La comunidad inoperante*. Santiago de Chile, LOM.
- (2016). *La comunidad revocada*. Buenos Aires, Mar dulce.

- Pizarnik, A. (2009). *La condesa sangrienta*. Barcelona/Madrid: Libros del Zorro rojo.
- Saxe, F. y Rubino, A. (2011). “Genealogías disidentes de la teoría queer”. en Martinelli, Lucas (Comp.). *Fragmentos de lo queer. Arte en América Latina e Iberoamérica*. Buenos Aires: Editorial FILO-UBA: 175-198.
- Segato, R. (2018). *Contra-pedagogías de la crueldad*. Buenos Aires: Prometeo libros.
- Wolf, S. (1999). “Armando Bo e Isabel Sarli. Cine argentino: la otra historia” en *Cinemasd`Amérique Latine*. N 7: 38-47.

Fuentes

- Bó, Armando y Sarli, Isabel (1968). *Carne*. [película] Sociedad Independiente Filmadora Argentina.