

La vida impropia. Historias de mataderos

Gabriel Giorgi
New York University

El “discurso de la especie”

Es difícil encontrar una noción más inestable y a la vez más fundacional en términos políticos que la de “especie biológica”: por un lado, la posibilidad de distinguir entre las especies sostiene la comunidad política como comunidad humana (siendo la especie, digamos, el requisito básico de pertenencia: si pensamos en la noción de “derechos humanos”, es evidente que una siquiera vaga noción de especie funciona como el sustrato para la adjudicación de derechos); por otro lado, los criterios por los cuales las especies son diferenciadas o distribuidas unas de otras –especialmente los criterios que distinguen la especie humana de las otras especies animales– están sistemáticamente sujetos a desplazamientos, deconstrucciones, ambivalencias radicales. Jacques Derrida, Gilles Deleuze, Cary Wolfe, entre muchos otros, se han encargado de mostrar, tanto en el terreno de la filosofía como de otros discursos científicos y culturales, cómo las propiedades que, tradicionalmente, han servido como mecanismos para sustancializar la diferencia humana –esto es, lo “propio” del hombre– han encontrado su invariable réplica: efectivamente, hay especies no-humanas que tienen lenguajes, otras (o las mismas) que tienen herramientas, otras que

practican duelo ante la muerte de un miembro de su grupo, muchas (la mayoría) que desarrollan organización política, etc. El “discurso de la especie”¹ como el discurso fundante y casi siempre tácito a partir del cual se trazan los límites políticos, jurídicos y culturales de la comunidad en tanto que “comunidad humana”, está siempre atravesado por una inestabilidad que le es inherente: la especie es una categoría asediada por su propia deconstrucción, un suelo que se desvanece.

Si este “discurso de la especie” descansa sobre la producción de una diferencia o una distinción jurídica y políticamente decisiva entre la especie humana y el resto de las especies “animales” –sobre la que se fundan ideas normativas sobre el orden social y modos de organización de lo común–, la *muerte animal* adquiere allí una dimensión ineludible: como señala Cary Wolfe (*Animal Rites*), el discurso de la especie es esencialmente sacrificial, en la medida en que interrumpe toda reciprocidad entre la muerte humana y la del animal y define a la vida animal como fundamentalmente *sacrificable* –esto es, jurídicamente irreconocible o abandonada. El discurso de la especie, dice Wolfe, es una institución que “descansa sobre el acuerdo tácito de que la trascendencia plena de lo ‘humano’ requiere el sacrificio del ‘animal’ y de lo animal” (6) (lo cual, agrega, a su vez hace posible que el modelo de la *muerte no criminalizable* de animales se aplique a otros humanos marcados como, o puestos en el lugar de, animales.) La muerte animal emerge así como un mecanismo esencial, constitutivo, definitorio de ciertas maneras de definir lo humano como jerarquía normativa y como superioridad ontológica: para producir la excepción humana, para producir lo humano como excepción respecto de las otras criaturas vivientes, un animal, o lo animal, tiene que morir. Pero además, tiene que morir una muerte irreconocible, insignificante, sin autopercepción, sin autoconciencia, una

¹ El *discurso de la especie*, como propone Cary Wolfe (*Animal Rites*), remite precisamente a ese conjunto de estrategias por las cuales la especie humana aparece bajo el signo de una especificidad absoluta que se resuelve como jerarquía y superioridad sobre las otras especies; tal discurso no puede tener lugar sin una distinción fundante, axiomática, unívoca e incontestable entre lo humano y el resto de lo viviente.

muerte que se desconoce a sí misma y que, por lo tanto, equivale, para muchos, a una muerte sin muerte. Heidegger, como se sabe, proveyó una formulación célebre para esto cuando señalaba que los animales cesan de existir mientras que sólo el hombre propiamente muere. La lógica sacrificial –o, quizá mejor, *tanatopolítica*– del discurso de la especie, entonces, no remite solamente a la muerte efectiva del cuerpo animal, sino a una definición y una especificación acerca distintos modos de morir, distintos procesos y experiencias de la muerte, y distintos modos de inscribir el morir en el vivir.

La vida y la muerte, entonces, según la especie, y en lo que “pasa” entre las especies: en lo que sigue, me gustaría ensayar ciertos itinerarios de lectura en torno a estas cuestiones en algunos textos argentinos e intentar leer allí una transformación que, en torno a la vida y la muerte de lo animal, reformula registros de lo sensible y apunta a nuevos modos de inscribir cuerpos y afectos que atraviesan el “discurso de la especie” y dan lugar a otras retóricas y otras políticas de lo viviente.

Matan a un animal

Escribir la muerte de animales ha sido un ejercicio sistemático de la literatura argentina: desde el célebre tigre muerto por el Facundo de Sarmiento –para luego apropiarse su nombre: para nombrarse con la otra especie– y el Yzur de Lugones, hasta las cacerías sexuales y alimentarias de tadeys en O. Lamborghini y las liebres de *El desperdicio*, de Matilde Sánchez, la literatura argentina ha hecho de los animales muertos umbral de interrogación sobre el que se cruzan sentidos a la vez estéticos, históricos y políticos. No hay que ver en ello una especificidad nacional – como si la frecuencia de animales muertos en las ficciones de la cultura fuese el índice de una violencia argentina–, pero sí los trazos de una historia y de una política de los cuerpos en los que se exhiben ciertas inflexiones y particularidades locales. En esa historia y esa política, por razones materiales bastante evidentes, los mataderos han tenido una presencia vasta: desde el texto clásico de Esteban Echeverría (pero también desde antes, en las escenas de sacrificio de animales en el *Voyage*

to the Beagle de Darwin o en el *Lazarillo de ciegos caminantes*, por caso) hasta la escena de la captura del toro escapado en *Bajo este sol tremendo*, la novela de Carlos Busqued del 2009 (en la que resuena la escena del toro de *El matadero* de Echeverría), y pasando por una novela de 1927, de título bastante obvio, *Los charcos rojos* de Gonzalez Arrilli, y por *La hora de los hornos* (1968), el célebre film de Fernando Solanas, que incluye un montaje entre imágenes de mataderos e imágenes publicitarias, han sido una parte decisiva del paisaje de las ficciones y escrituras locales: un universo en el que se entretujan formas, sentidos, visibilidades y relaciones entre cuerpos. Se trata de un universo heterogéneo, hecho de registros y de escrituras muy diversas, y que prolifera en ramificaciones: pasa por la ficción, pero también por el ensayo (*La vaca*, de Juan José Bécerra), el testimonio, la crónica (como la que publicó Walsh en 1967: “El matadero”), el documental, la poesía (“Revisitando Mataderos”, un proyecto del 2009 en el que cuatro poetas trabajan sobre el lugar del matadero –y en el barrio de Mataderos– en la cultura: “El matadero como mito fundacional. Poesía e imágenes de un barrio periférico.”)² Y si, en principio, un matadero es una zona separada, aislada, demarcada respecto de la comunidad –donde la muerte de los animales para producir carne se pone a distancia de la vida social– la “serie de los mataderos” se organiza en torno al fracaso de esa demarcación y de esa zona: los mataderos de la cultura son contagiosos, expansivos, difusos, atravesados por líneas de fuga: el matadero, desde el texto de Echeverría (aunque esto ya está en Darwin, por cierto) es siempre la instancia de una dislocación, de una contaminación, de una incontinencia; sus límites siempre fallan, las intensidades que los recorren siempre los desbordan; los mataderos siempre son el “foco” de algo que nunca se queda dentro de sus límites. Si el matadero es un dispositivo para aislar la muerte de la vida y para separar lo animal de lo humano, las escrituras de los mataderos narran, insistentemente, el fracaso de esa misión: la muerte animal no permanece ni en el matadero ni en el “animal”; las historias de mataderos dan cuenta, justamente, de esta inestabilidad.

² Ver http://oncesur.blogspot.com/2009_04_01_archive.html

Una serie (que no es otra cosa que una secuencia de preguntas o problemas), entonces, en torno a los modos en que en las ficciones de la cultura se mata animales y los modos en que los animales mueren –es decir, los modos de imaginar, narrar y visibilizar la relación de los cuerpos “animales” con la vida y con la muerte y con las políticas de la vida y de la muerte. Algunos de estos textos han sido objeto de lecturas sistemáticamente alegóricas: los mataderos de la cultura, como se sabe, matizaron imágenes del poder soberano en la historia cultural argentina y proveyeron narrativas que hicieron de la muerte animal un tropo que condensaría los sentidos de la violencia política. En esas lecturas, la muerte animal le da forma a la muerte “propiamente” política: se mata a un hombre como se mata a un animal, aparecen hombres que matan como matan los animales, se animaliza la muerte, etc. El matadero alegoriza así ese proceso por el cual el exceso propio de la violencia soberana animaliza lo social porque condensa la suspensión de toda ley, haciendo de todo cuerpo, indiferentemente de su especie, el objeto potencial de violencia; los antagonismos sociales y políticos se vuelven la ocasión de una masacre cuya verdad se encuentra en la imagen del matadero y en una gramática de “guerra de especies”. Cabe preguntarse, sin embargo, qué pasa si dejamos de lado, al menos provisoriamente, este tema alegórico y leemos el despliegue de los cuerpos y las reglas de su contigüidad, de sus contagios, de sus diferenciaciones. Poniendo en suspenso el mecanismo alegórico como principio de lectura, lo que aparece en estas ficciones de lo animal y de la animalidad son reglas por las cuales se visibilizan y se ordenan los cuerpos en la imaginación estética, los modos por los cuales las escrituras exploran las zonas de ambivalencia, de pasajes de intensidades, de afecto y de choques entre cuerpos -una física de la imaginación estética, si se quiere. La serie de la muerte animal traza la secuencia de una historia no ya de los modos en que lo animal sirvió como tropo metafórico o alegórico, sino de las formas por las cuales lo animal se inscribe, se vuelve visible, se recorta sobre y se distingue o no de lo humano –esto es, los modos en que la

cuestión de lo animal y la cuestión de la especie define *ordenamientos* de cuerpos.

Propiedad e impropiedad

En esta serie de los mataderos y de la muerte animal, hay un texto que ofrece una entrada clave. Se trata de un cuento reciente (del 2009) de Martín Kohan, con un título a la vez inequívoco y engañoso – “El matadero”. Dos aspectos del cuento de Kohan son decisivos para pensar la serie: por un lado, reinscribe el texto “fundacional” de Echeverría a partir de un desvío que lo saca de algunos de sus automatismos de lectura y lo enfrenta a una sensibilidad que, podría decirse, le es extraña. Por otro lado, el cuento de Kohan hace de la referencia explícita al texto de Echeverría, del gesto de nombrarlo, la instancia de una historización, que no sólo vuelve evidente la 'reescritura del canon' como proyecto literario³, sino que sobre todo exhibe la historicidad de los materiales con los que trabaja, verificando la distancia entre las formas de la tradición literaria y los materiales con los que la literatura ha trabajado. Desde esa distancia el texto de Kohan permite pensar una rearticulación formal que remite, quiero sugerir, a una sensibilidad nueva en torno a lo viviente y a sus políticas, y que comparte con otros proyectos de escritura en curso. El o lo animal como problema formal –el problema de una gramática formal de distinción entre especies– habita en el núcleo de esta sensibilidad, y constituye, creo, uno de los vectores de la imaginación estética del presente.

Hay un gesto que el cuento de Kohan despliega con precisión (gesto que comparte con otros textos recientes, como el texto de Busqued, *Bajo este sol tremendo*): narra una reunión o encuentro, o un frente-a-frente entre un cuerpo humano y cuerpos “animales” a partir del cual se

³ Martín Kohan ha hecho de la escritura de Esteban Echeverría un motivo recurrente de investigación estética y crítica, tanto en *Los cautivos* (2000) como en la compilación, junto a Alejandra Laera, *Las brújulas del extraviado. Para una lectura integral de Esteban Echeverría*, que incluye un ensayo de Kohan sobre “El matadero”.

produce una dislocación profunda de lo *propio*, de lo que define el umbral del sí mismo (del yo, la identidad, lo subjetivo, pero también de lo propiamente humano, lo propio del hombre) y, al mismo tiempo, de lo que demarca el límite de la propiedad, de lo apropiable y la apropiación, de las operaciones que hacen posible definir algo –por ejemplo, un cuerpo viviente– como mercancía, como cosa intercambiable y eventualmente sacrificable en atención a un cálculo económico. Lo propio, el espacio propio y sus límites –y por lo tanto el universo interior, el de la casa o refugio o cierta domesticidad: una topografía de lo interior, lo interiorizado– y la propiedad, lo apropiado o apropiable, lo que se privatiza: eso es lo que en el matadero de Kohan se disloca irreparablemente a partir del encuentro o choque entre especies distintas.⁴

⁴ Cuando hablamos de lo propiamente humano y lo propio del sujeto, del sujeto como propietario, lo que se juega es una definición de la *persona* como lo específicamente humano, como la medida que distingue a los “humanos” de los “animales” (Esposito) y que se construye a partir de la apropiación o el “adueñamiento” de su cuerpo: para ser persona hay que ser dueño de la propia vida, de una vida concebida como algo que se puede apropiar, que se vuelve objeto de apropiación: la definición de persona, dice Esposito, implica una cosificación y una objetualización del cuerpo, de lo corporal y por lo tanto de lo viviente. La crisis o dislocación de lo propio pone en cuestión la persona en tanto que mecanismo que divide lo viviente –los cuerpos como tales y las relaciones entre cuerpos– para distribuirlos en categorías jerárquicas y ontológicamente diferentes: personas, subjetividades, individuos, vidas protegibles, vs. cosas vivientes o murientes, pura materia inerte, cuya subjetividad, capacidad autoafectiva, consciente o sintiente, es siempre puesta en cuestión o directamente negada. Ese es el mecanismo que se dramatiza alrededor del “discurso de la especie”, pero que se realiza en la categoría de persona como fundamento de una distribución jerárquica de lo viviente, permitiendo no sólo diferenciaciones biopolíticas claves en el interior de lo social (entre personas, no-personas, aún no personas, ya-no-personas, etc.) sino también volviendo los cuerpos llamados “animales” puro objeto de explotación, sacrificio, instrumentalización, etc. La cuestión de lo propio, y por lo tanto de la propiedad y la apropiación, se articula entonces de manera indisoluble con una crítica de la noción de persona, y de los mecanismos por los cuales el “dispositivo personológico” –la expresión es de Roberto Esposito– hace posible la distribución entre subjetividades humanas y “cosas vivientes”.

El cuento tiene lugar alrededor de un aprendizaje básico: no es lo mismo vender (o comprar, o transportar para la compra y la venta) cuerpos vivos que cosas inertes. Esta verdad de perogrullo (que es, sin embargo, una evidencia que el discurso de la especie apunta insistentemente a encubrir) es lo que el protagonista de “El matadero” de Kohan literalmente, “ve”. En el comienzo del cuento, la lluvia –como en el texto de Echeverría, es la disrupción del clima lo que da origen al relato– impide la circulación de vacas hacia los mataderos; los dueños de ganados contratan a Heredia, un camionero acostumbrado a transportar maquinaria y autos, para que acerque animales a otro matadero un poco más lejano. Heredia arranca más tarde de lo previsto: el suyo será un viaje nocturno. El sueño lo vence, pero cuando se apresta a dormir, la presencia de los animales en el acoplado se lo impide: se trata de una presencia que no sabe cómo normalizar ni tampoco denegar. El personaje trata de eludir ese desafío –intenta comer (un bife, en vano), acepta la invitación de una prostituta (también en vano), hasta que finalmente se resuelve a ver o enfrentar la “carga” que lleva en el acoplado. Y esto es lo que ve:

Desde allí pudo ver muy bien a los animales reunidos. Los vio de cerca, los vio en detalle. Vio el temblor ocasional de una oreja suelta, vio las esferas excesivas de los ojos bien abiertos, vio la espuma de las bocas, vio los lomos. Vio cueros lisos y manchados, vio la espera absoluta. No vio lo que imaginaba: un montón de animales con vida, sino otra cosa que en parte se parecía y en parte no: vio un puñado de animales a los que iban a matar muy pronto. Esa inminencia es lo que vio, y lo que antes presentía: la pronta picana que obligaría al movimiento, el mazazo en pleno cráneo, la precisión de una cuchilla, las labores del desuello. Estiró una mano y palpó una parte de un cuerpo fornido, como si con eso pudiese certificar la ignorancia y la inocencia de todo su cargamento. Ahí el futuro no existía. (Kohan, “El matadero” 20)

Heredia “ve”, en ese Aleph corporal que es el camión de transporte de animales, esa diferencia mínima pero absoluta entre “un montón de

animales con vida” y “un puñado de animales a los que iban a matar muy pronto”: en ese espaciamento entre la vida y la muerte (que es, paradójicamente, una continuidad entre los sentidos y el sentido, entre lo que se “ve” y lo que se “sabe”) el protagonista se abisma⁵; sólo le queda esperar la llegada del día, la luz del día con la que sabrá enceguecer lo que vio para poder seguir viaje hacia “las rutinas de conteo y muerte” del matadero.

Vale la pena comentar algunos recorridos alrededor de este momento y de esta mínima diferencia. En primer lugar, hay un gesto clave que es el de volver el camión un espacio decisivo para la historia. El lugar de “el campo” o del matadero mismo, aquí todo sucede en el camión, un *camión de transporte de mercancías* – camión que se vuelve una suerte de *sensorium*, una máquina de ver y de sentir, de tráfico de afectos entre, digamos, la cabina y el acoplado. Lo que hace el camión en el texto es demarcar un adentro, una interioridad, un pliegue donde se produce esta proximidad o este frente-a-frente del protagonista con su “carga animal”. Ese interior, en lugar de repartir o separar los cuerpos, de confinarlos cada uno en su lugar y con su estatuto, se vuelve la instancia de, por así decirlo, un *acoplamiento* entre especies, la condición de una expansión del sentir, de los sentidos del sentir y del acontecimiento del sentido, a partir precisamente de *eso que pasa* entre los cuerpos.

Eso que pasa: lo que se acopla entre los cuerpos. Esto es lo que impide el sueño del protagonista:

Era el rumor, era un rumor lo que empezó a perturbarlo. Hasta no acurrucarse y cerrar los ojos no lo había notado. Ahora en el silencio, en la quietud, no podía dejar de sentirlo. Era un rumor, un movimiento contenido, era una presencia. Se asomó a ver si algún otro camión llegaba o si ya estaba detenido a corta distancia, pero no había nada. Se

⁵ “Regresó a la cabina y a la cama presunta. Ya no quiso dormir. Se apretó los oídos con las manos y los dientes con los dientes. Apoyó los dos pies contra el borde de la chapa y pateó. Puede que una vez, una sola vez, haya gritado...” (Kohan, “El matadero” 21).

fijó en la estación de servicio si acaso alguien había aparecido y la encontró tan desolada como antes, al llegar. Se preguntó si alguien estaría merodeando tal vez el camión con la idea de robarlo, como a veces pasaba cuando la carga era onerosa, pero a poco de reflexionar estableció que lo que distinguía no eran pasos, ni acecho, ni sigilo. El rumor existía en el propio camión, y no fuera de él. (Kohan, “El matadero” 20)

Ese rumor incontenible, eso que atraviesa la separación entre acoplado y cabina (y eso que hace que acoplado y cabina se unan, se articulen: se “acoplen” o ensamblen de una nueva forma), eso que *pasa* entre Heredia y su carga animal, no proviene del afuera, de una exterioridad o de una lejanía o de una contaminación que amenaza el contorno de lo propio, de la interioridad; tampoco proviene de un fondo atávico, originario, inconsciente o pretérito del cuerpo; ese rumor *no viene del afuera ni del pasado*: viene de eso que está al lado, contiguo, en el mismo plano, en una proximidad para la cual no hay lugar o posición –es un *ensamblaje*; y viene del “propio camión”: ese rumor impostergable e inhabitable, ese rumor que viene de la otra especie, es sin embargo un espaciamiento de lo propio, una dislocación en el corazón del espacio propio que es también el lugar de la propiedad.

Se ha señalado insistentemente cómo la imaginación contemporánea ha mitigado, o directamente suspendido, distinciones normativas entre interior /exterior, adentro /afuera, urbano/ rural, etc., distinciones que fueron centrales a, por llamarla de alguna forma, la tradición moderna (Ludmer *Aquí*). Esta reorganización pone también en cuestión la posibilidad misma de la vida salvaje, de la vida indómita, brutal, instintiva, de ese afuera originario, opaco, intraducible a los lenguajes del hombre que se asoció a la “vida animal”. Ese afuera de la “vida animal” aquí queda cancelado (De nuevo: “El rumor existía en el propio camión, y no fuera de él.”) No hay afuera del camión como no hay afuera del capital: el capital subsume la vida y la muerte (en sus “rutinas de conteo y

muerte”), y los vuelve instancia de capitalización, de cálculo y de equivalencia. No hay una naturaleza que no esté atravesada por una administración bio-económica; no hay un exterior que no esté capturado desde su concepción misma por el cálculo del capital. En el texto de Kohan no hay vida animal como pura exterioridad y como distancia inapelable, axiomática; la relación entre las especies pasa por gradaciones de interiorización, de aproximación y de contigüidad –y es en esas modulaciones de lo interior, de lo apropiable, de lo próximo, donde tiene lugar ese extrañamiento ante lo viviente, ese rumor que es el habla intraducible pero audible de lo viviente en su exposición, en su vulnerabilidad, en su umbral entre la vida y la muerte.

Me parece que el matadero de Kohan da testimonio, en este sentido, de un gesto reiterado en la cultura contemporánea, y que es la *retirada de la vida salvaje* como horizonte de inteligibilidad de lo animal y de lo viviente en general. No hay aquí el despliegue de los instintos, de la furia y de la pura fuerza, la fuerza bestial o brutal como contrapartida de la vida socializada, de la vida política, de la vida en comunidad, o de la estabilidad del yo, de su universo psíquico, de su individualidad: cambia la topología de los cuerpos y de sus intensidades a partir de una rearticulación de la relación entre especies. En el lugar de esa vida salvaje como principio de alteridad inhumana, como el otro del hombre, el texto de Kohan pone el “rumor”, el rumor incontenible que viene desde adentro, desde el interior de esa vida domesticada, de la vida sacrificable o la vida abandonada; ese “rumor”, ese sonido y esa inminencia de una proximidad inapelable, esa cercanía radical –es el rumor que toca, el rumor como tacto– ese rumor, me gustaría sugerir, ilumina un material central de las estéticas del presente: registra un umbral de lo corporal que ya no reconoce especie, que no se puede capturar, que no es “propio” pero tampoco pura alteridad; ilumina un espacio o vértice entre los cuerpos que no se puede reconocer en una identidad colectiva existente; dispone un material que no es traducible pero tampoco simplemente insignificante; registra, en fin, la emergencia de algo que no existe sino en el encuentro o cruce entre cuerpos, y que sólo tiene lugar en la

singularidad de ese encuentro. Una materia incorporal, que viene de los cuerpos, que se trafica entre ellos como afecto, y que, literalmente, no se puede confinar o distribuir bajo la lógica y la política de las especies, que no se puede contener en una distribución unívoca entre “humano” y “animal”.

(Es clave aquí la materia del “rumor”: se trata de un sonido en el límite de un lenguaje posible; difiere, por ello, del aullido, el grito animal, de puro ruido del cuerpo; el rumor es un umbral entre el lenguaje semiarticulado y el puro sonido, y pasa por una medida de lo audible, de lo que en la materialidad del sonido indica la potencialidad o la virtualidad del sentido. El rumor es puro umbral entre los sentidos y el sentido: el “acoplamiento” que se narra aquí va de los sentidos al sentido, o a la inminencia de un sentido a partir de un tráfico de afectos. Pero el rumor es también, como ha señalado Rancière, el límite y la condición de lo político, en la medida en que indica esa zona o umbral de transición y de decisión entre sonido y sentido: que el puro ruido de los “muchos” sea capaz de convertirse en sentido articulado. El rumor es la palabra pública, ese sonido que recorre y demarca lo público: entre el puro ruido y la consigna o la demanda política.⁶ Es una materia por un lado estética – que tiene que ver con la relación entre materialidad y sentido– y por otro lado política, en la medida que registra la posibilidad de un habla común, compartible, en la que se puede alojar la posibilidad de una interpelación: el lenguaje público como formulación de un *problema* colectivo.) (Bennett)

Heredia, entonces, “ve”; ve el futuro que ya es presente, el de esos cuerpos que van a morir, y los ve en su capacidad de ser matados. Ve “la muerte de un animal”. Y se abisma: la desesperación inunda (como el rumor) el camión de las especies –“puede”, dice el narrador, que Heredia “haya gritado.” Eso que emerge, que se vuelve visible (y audible: del

⁶ La cuestión del límite entre el sonido o ruido asignificante (los chillidos y gritos de cuerpos animales y humanos) y la palabra articulada es, como se recordará, decisiva en “El matadero” de Echeverría: en esa continuidad entre ruido y palabra tiene lugar el vértigo de cuerpos que se narra (y el lugar inasible, radicalmente inestable del “pueblo”).

rumor al grito) en el camión es la vulnerabilidad de los cuerpos o de lo viviente en su capacidad de ser matados pero no como una condición ontológica general sino a partir de un cálculo o una racionalidad económica: lo que se vuelve visible es la condición de lo viviente allí donde su vida y su muerte se constituye bajo el signo del capital, donde vivir y morir son o pueden ser apuestas diferentes pero continuas en el cálculo imparables, incesante del capital. Menos una retórica de la compasión que una nueva proximidad, lo que el texto hace subir a la superficie del sentido es una condición común, que pasa entre las especies y que apunta al lugar de lo viviente *en general* en las “rutinas de conteo y muerte”: en lugar de la diferencia entre especies, de la distinción y jerarquía entre humano y animal, el texto inscribe ese umbral de lo viviente expuesto en su vulnerabilidad, en su existencia precaria allí donde queda marcado como mercancía, donde el vivir y el morir (y por lo tanto, la relación con la muerte y con la finitud) es inseparable de una inscripción dentro de una racionalidad económica, de un cálculo de capitalización o de desecho: las “rutinas de conteo y muerte” con las que se abre el relato no se limitan a una o a algunas especies; pueden, tienen el poder de capturar todo lo viviente según inflexiones diversas de la extracción de plusvalía. Lo que se vuelve visible en este ensamblaje-camión son cuerpos capturados en las rutinas del capital, en camino a su muerte anticipada, calculada, y capitalizada.

Este ensamblaje es inseparable del *afecto*⁷ como fuerza de dislocación radical de la “persona” y de la distribución y jerarquía entre especies: una pura intensidad entre cuerpos que se origina en su encuentro y que los arrastra y los saca de los lugares y jerarquías que los distribuyen: el afecto como el despertar o, mejor, la emergencia de una intensidad, de una virtualidad que no existía hasta ese encuentro entre los cuerpos: algo incontenible, que no se puede simplemente codificar bajo el signo de un “yo”, de una subjetividad personal. El rumor-afecto aquí desapropia,

⁷ Heredia se vuelve “un sensor que detectaba toda la vida apiñada ahí atrás” (Kohan, “El matadero” 21).

pone el crisis el dominio de lo propio: hace de la intensidad entre cuerpos algo que no se somete a la lógica de lo apropiable; le pone un lenguaje a una dimensión de lo viviente que emerge como exceso que asedia tanto la transformación del cuerpo vivo de los animales como mercancía como la constitución de la persona en tanto que propietaria de cuerpos, y en primer lugar de “su” cuerpo (Esposito) El rumor, entonces, como un saber, una suerte de inyunción pura en torno a la *impropiedad* de la vida: lo viviente como irreductible al orden de lo propio y la propiedad (pero, podemos pensar, tampoco pura alteridad, extrañamiento radical: la relación con “eso” viviente pasa por una modulación de lo íntimo, de lo cercano, incluso lo *demasiado* cercano; es esa nueva proximidad entre cuerpos lo que esta nueva sensibilidad intenta capturar y volver inteligible.)

Los animales de este matadero (a diferencia de los animales de otros mataderos, y de los animales de Heidegger que no mueren sino que cesan de existir; a diferencia, en fin, de la certidumbre de que el animal no tiene relación con el hecho de la muerte) parecen saber que van camino a la muerte; o en todo caso, no hay certeza acerca de que no tengan relación con la muerte; el texto de Kohan inscribe la duda acerca de lo que sus animales saben o no saben (su personaje, en todo caso, fracasa en su esfuerzo por no saber lo que ya sabe: “Estiró una mano y palpó una parte de un cuerpo fornido, como si con eso pudiese certificar la ignorancia y la inocencia de todo su cargamento”) (“El matadero” 21). La denegación como forma de saber sobre la naturaleza de la muerte animal es el lugar donde la vulnerabilidad se vuelve condición común:⁸ un saber que no se puede limitar ni distribuir por medio de la partición entre especies allí donde los cuerpos están marcados por las “rutinas de muerte y conteo” del capital. Eso común, eso que pasa y que se produce entre cuerpos entre los que, hasta ese momento, no hay nada en común; eso que excede toda identidad, e interroga el fundamento mismo de la comunidad; eso viviente que desarregla, quizá definitivamente, toda

⁸ La referencia clásica sobre este punto es Derrida (*L'animal*).

gramática de lo propio (del yo, de lo humano, de la persona humana): eso es lo que se narra en el matadero de Kohan. Eso viviente exhibe una paradoja que es, creo, paradigmática: pone de relieve *a la vez* el desamparo radical y la extraña potencia de los cuerpos; conjuga una precariedad sin retorno, irreparable, de los cuerpos ante la amenaza de la muerte (de las políticas y economías de la muerte) con una potencia irreconocible, intraducible, una llamada presente pero no articulada, audible (e ineluctable) en el límite mismo del sentido, de lo significable, que viene del cruce de los cuerpos, de eso que pasa entre los cuerpos en su exposición recíproca sobre ese límite indeterminable entre el vivir y el morir. Esa pura *exposición*, y la ambivalencia sin sutura de los sentidos de esa exposición indica una inflexión en los modos en que llega lo viviente a los lenguajes estéticos: una “retórica de lo viviente” que no se deja acomodar por distribuciones entre “animal” y “humano”, y que parece trazar nuevas condiciones de la experiencia sensible.

Series

El texto de Kohan hace serie, como mencionábamos al principio, con una constelación de textos sobre los mataderos y, evidentemente, sobre la muerte animal. En esa constelación se materializan algunos de los usos que hizo la cultura de los mataderos y de los materiales que se conjugan en ellos (esto es, de la relación entre cuerpos y entre especies, y de las inscripciones de lo animal y de su muerte en relación a lógicas políticas, económicas, sociales, etc.) ¿Para qué se escriben y se narran los mataderos y la muerte animal? Dos ejes principales permitirían, creo, mapear los movimientos más generales de estos usos:

1) por un lado, el eje “canónico” de las reescrituras de “El matadero” de Echeverría, que trabajan sobre figuraciones de los antagonismos políticos como *guerras entre especies*: “El Matadero” de Echeverría es allí el paradigma de una operación fundamental en textos del siglo XX que más o menos explícitamente apropiaron el texto de Echeverría para escribir las

guerras políticas (como “La fiesta del monstruo” de J. L. Borges y A. Bioy Casares o “El niño proletario”, en *Sebregondi retrocede*, de Osvaldo Lamborghini) y que trazan o interrogan una distinción unívoca, axiomática, irrevocable entre lo humano y lo animal (y lo subhumano, lo inhumano, lo menos que humano, etc.), distinción a partir de la cual se dirimen los sentidos de un antagonismo político específico (peronismo y antiperonismo, lucha de clases, etc.) Estos textos tienen un vector común, que es el de una materia o sustancia corporal específica: una animalidad generalizada, contagiosa, que borra o difumina toda distinción entre cuerpos sobre la cual, o contra la cual, se recorta una posición o una subjetividad política, que se va a autodefinir como la propiamente humana (civilizada, burguesa, racional, hablante, etc.) Son escrituras que escenifican el antagonismo político como la lucha entre una *vida sin forma* (los bárbaros, el Monstruo peronista y su horda, la familia proletaria de Lamborghini) y una subjetividad reconocible: la del individuo y su cuerpo propio, el cuerpo que es su propiedad y que está siempre amenazado por las pulsiones comunes, no individualizadas, indiferenciadas (o que él percibe como indiferenciadas) que vienen del otro lado (coincide, en este sentido, con el tema de la “fiesta del monstruo” como escenificación de la violencia política.) La política de lo viviente de estos mataderos es la que interviene sobre un continuum de cuerpos y traza sobre ese continuum ese mecanismo divisorio, individualizador, *autoinmunitario* que es el del “cuerpo propio” como índice de la autonomía, la civilización, la “libertad”, la persona; escenifican y reflexionan sobre la producción del cuerpo individualizado, el cuerpo del individuo, contra esa corporalidad indistinta que los amenaza. El cuerpo individual puede ser la víctima (el unitario de “El matadero”, o el judío de “La fiesta...”) o los victimarios (los niños burgueses que necesitan conjurar toda semejanza con su otro proletario, que es siempre ya su “semejante”), pero siempre es la instancia de una jerarquía a la vez ontológica y política: es la vida propiamente humana que se contrapone a la vida subhumana o animal. Las escrituras estampan sentidos políticos sobre esa matriz: unitarios, antiperonistas, burgueses

serán los rostros de la vida que se quiere humana contra ese otro *detritus* que es la vida sin forma, indistintamente animal y humana, que fue una de las posiciones sistemáticas del pueblo en la cultura argentina.⁹ Estas reescrituras de “El matadero” se pueden leer, entonces, fundamentalmente, como *mecanismos inmunitarios*: interrumpen el umbral de lo común que pasa entre los cuerpos, el mundo de la continuidad y relacionalidad intensa, proliferante entre cuerpos, y extraen contra ese mundo la división de lo propio, del cuerpo propio como sede de la autonomía propiamente humana (civilizada, etc.)

2) el otro eje que atraviesa la serie de los mataderos es el de una ecuación entre *vida y capital*: el matadero como el escenario en el que se distribuyen relaciones entre cuerpo y valor, o mejor dicho, como lugar donde se visibiliza y se vuelve obscena la explotación de los cuerpos por parte del capital y donde el animal tiene un lugar a la vez central y profundamente ambivalente. Aquí también habría que pensar el texto de Echeverría, en la figura marginal del inglés que hace cálculos,¹⁰ pero sobre todo textos como “Los charcos rojos” de Gonzalez Arrilli (de 1927; una novela sobre luchas proletarias en un matadero modernizado, que también tiene una escena de reescritura explícita del texto de Echeverría), “El matadero” de Walsh (una crónica publicada en 1967), la escena del frigorífico de *La hora de los hornos*, de Solanas, etc. Son textos sobre el trabajo, esa dimensión que en el texto de Echeverría no se diferencia de la diversión, de la fiesta y de la política. En estos textos la cuestión central es el cuerpo del trabajador visto como umbral de explotación, alienación y expropiación; reflejan retóricamente el cuerpo del trabajador en el cuerpo animal, y los vuelven víctimas de un mismo mecanismo; cultivan, así, la imagen vampírica del capital como principio de muerte, que extrae la vida de los cuerpos para transformarla en mercancía y en valor. Hacen del

⁹ Para la cuestión de la relación entre “El matadero” de Echeverría y la cuestión de la cultura y la violencia popular, ver Kohan, Martín (“Las fronteras”) e Iglesia, Cristina.

¹⁰ Kohan mismo, en su lectura de “El matadero” de Echeverría, subraya el rol de este personaje (“Las fronteras” 184).

animal y de su muerte la metáfora central para visibilizar el trabajo bajo condiciones capitalistas y para comentar sobre la naturaleza de la mercancía: el animal –y la vida del cuerpo en general– es allí un operador retórico, una *figura*, pero despojada de estatuto político como tal, porque lo que se politiza es el trabajo y el trabajador. Pasan por la muerte animal, a la que ponen en primer plano, para llegar a la explotación del trabajador: trazan una continuidad retórica entre cuerpos y entre especies que, sin embargo, se interrumpe en el momento de asignar sentidos políticos. Tanto el texto de Walsh como el de Gonzalez Arrilli remiten explícitamente al texto de Echeverría para contestar su representación de los trabajadores del matadero y su naturalización de la jerarquía entre clases: se trata, entonces, de textos que usan el matadero para pensar la clase, la distinción entre clases y la violencia de la sociedad de clases; textos que hacen del matarife o del trabajador del frigorífico el paradigma del trabajador o del proletario, no como victimario sino, al contrario, como víctima –y lo identifican con los animales que él mismo mata. La proximidad entre hombres y animales, y la exhibición obscena de su condición común bajo la explotación del capital, es sin embargo *estrictamente retórica*: no hay en esa serie conciencia o responsabilidad política ante la muerte animal; el animal y su muerte no son asunto de la comunidad política. El animal muerto es solamente un significante de la explotación humana; las imágenes de los mataderos y de la muerte animal son una pedagogía de la explotación del hombre por el hombre.

Me parece que es justamente esta doble valencia de los mataderos – su uso como gramática fundacional de los antagonismos políticos y como metáfora de la explotación capitalista del trabajador– lo que se rearticula en el cuento de Martín Kohan, rearticulación que indica, quizá, una sensibilidad nueva en torno a lo animal y lo viviente, otra estética y otra política. Tanto como escenario de antagonismos políticos como de reflexión sobre la economía política, los mataderos de la cultura descansaron sobre una regla fundamental: la de funcionar como un escenario de deshumanización, de animalización, de pérdida de eso que sería lo propiamente humano, sea por la irrupción de una fuerza social y

política informe, o sea por la acción alienante y deshumanizadora del capital. Señalaban la irrupción de fuerzas o de poderes que dividen la vida humana y la desapropian, la expropian de su esencia misma, de su ser: el lugar donde la vida humana se enfrenta a su doble degradado, informe, como un clon deformante y –siempre– sanguinolento, que no se puede diferenciar del animal, y cuya irrupción es siempre política o politizable (esto es: la violencia del matadero no es natural, no obedece a leyes de la naturaleza sino a leyes de la política o de la economía política.) Los mataderos funcionaron así sobre la premisa de que hay algo propiamente humano, específicamente humano, una “naturaleza humana” que se vuelve visible en su contraste y jerarquía respecto de esas fuerzas e intensidades animales, de esos cuerpos difusos que se vuelven pura carne, y que, en algunos casos, están hechos para la muerte. Esa diferencia y esa jerarquía de lo humano emerge siempre bajo amenaza del “pueblo animal” o, al contrario, bajo la amenaza del capital. Aquellos mataderos fueron, en este sentido, *pedagogías negativas de lo humano*: exhiben (o producen), a partir de su contraste con la “vida sin forma”, la diferencia humana y su precariedad y su existencia amenazada, y al mismo tiempo, reafirman su jerarquía sobre la vida animal.¹¹

Es esta premisa y esta pedagogía lo que, quiero sugerir, ha dejado de funcionar en el texto de Kohan. Este matadero exhibe una regla fundamental de esta reformulación, que es la de la crisis de lo propio a partir de una relación entre cuerpos y entre especies: lo propio en tanto que lo apropiable y la propiedad –el mecanismo de convertir cuerpos en mercancías– pero también lo propio del hombre, lo específicamente humano, la diferencia o la excepción humana. En esa doble crisis de lo propio, la interpelación ética y política ante el capital no se condensa o se limita al trabajador y a su explotación, sino a una captura generalizada de

¹¹ En la escritura de Osvaldo Lamborghini este recorrido se enfrenta a su revés y su límite: el cuerpo a la vez semejante y radicalmente otro del niño proletario refleja un orden de cuerpos en el que ya no se puede asentar una distinción nítida, y que sólo se puede afirmar explícitamente al precio de la violencia más radical: exhibe toda jerarquía ontológica y política como régimen de violencia sin retorno.

lo viviente en una racionalidad que lo vuelve mensurable, capitalizable, segmentable: la muerte del animal es la muerte de *un* cuerpo ante la cual no hay distancia simple, no hay abismo ontológico que, como quería Heidegger, distribuya modos de morir y subjetivaciones de la muerte y sirva como fundamento de una diferencia propiamente humana.

Por otro lado, cambia la lógica del antagonismo político: en lugar de una división política de lo social, de una fractura de lo social en facciones, grupos, enemigos, etc., aquí aparece una biopolítica de los cuerpos. Resulta clave que el texto de Kohan suspenda la referencia a la ciudad, que es un escenario clave de las ficciones de los mataderos y la fuente de sus sentidos políticos (como la *polis* que el matadero amenaza, invade, disloca, etc.) El paisaje del texto de Kohan es el de una carretera, esto es, ni “campo” en sentido clásico, ni ciudad: una estación ruinoso, la pampa invisible, indicaciones vagas sobre el lugar de partida, apenas la referencia al lugar de llegada. El único lugar propiamente dicho es el camión, que se vuelve una suerte de locus de relación, pero no como antagonismo, sino como instancia de un ensamblaje que interroga modos de lo común, allí donde no hay identidades pre-existentes o predeterminadas, *ni siquiera la de la especie*: una indagación sobre lo común a partir de los cuerpos como tales, o de un *entre-cuerpos* como instancia de lo común. En lugar de la especie humana como diferencia y fundamento, aparece lo viviente como una suerte de apertura sin fundamento —una proximidad, una contigüidad entre cuerpos que no responde a ninguna naturaleza previa, a ningún modo de ser, a ninguna condición dada, sino que pasa por ese lazo o ese anudamiento entre singularidades del que habla Jean-Luc Nancy, y que produce el espaciamiento mismo a partir del cual tiene lugar. Un reordenamiento de cuerpos que remite a otra política de lo viviente, una política que disloca lo propio (la propia vida, el cuerpo propio, la vida como instancia de apropiación), sin necesariamente eliminarlo, pero que lo mantiene irrevocablemente abierto y desfondado, atravesado por el “rumor” de los otros cuerpos: un lazo o un enlace que apunta a otra imaginación de lo común.

Referencias bibliográficas

Bennett, Jane. *Vibrant Matter. Towards a Political Ecology of Things*. Durham: Duke University Press, 2010.

Derrida Jacques. *L'animal que donc je suis*. Paris: Gallimard, 2006.

. *La bete et le souverain*. Paris: Gallimard, 2008.

Deleuze, Gilles y Guattari, Felix. *Mille plateaux*. Paris: De Minuit, 1998.

Esposito, Roberto. *Terza persona. Politica della vita e filosofia dell'impersonale*. Torino: Einaudi, 2007.

Heidegger, Martin. *The Fundamental Concepts of Metaphysics. World, Finitude, Solitude*. Bloomington: Indiana University Press, 2001.

Iglesia, Cristina. “Mártires o libres: un dilema estético. Las víctimas de la cultura en El matadero de Echeverría y sus reescrituras”. *Letras y divisas*. Buenos Aires: Eudeba, 1998.

Kohan, Martín. “Las fronteras de la muerte”. Laera, A. y Kohan, M. (comps.) *Las brújulas del extraviado. Para una lectura integral de Esteban Echeverría*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2006.

. “El matadero”. *Norte. Cultura no sul do mundo* 8 (2009): 17-22.

Ludmer, Josefina. *Aquí América Latina. Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010.

Rancière, Jacques. “The Paradoxes of Political Art”. *Disensus on Politics and Aesthetics*, London: Continuum, 2010.

Sauvagnargues, Anne. *Deleuze. Del animal al arte*. Buenos Aires: Amorrortu, 2006.

Wolfe, Cary. *Animal Rites. American Culture, the Discourse of Species and Posthumanist Theory*. Chicago: University of Chicago Press, 2003.