



Tipo de documento: Tesina de Grado de Ciencias de la Comunicación

Título del documento: De la carne : metáfora y velo de las violencias argentinas

Autores (en el caso de tesis y directores):

Ramiro Sáenz Valenzuela

Natalia Soledad Fortuny, tutora

Datos de edición (fecha, editorial, lugar,

fecha de defensa para el caso de tesis: 2018

Documento disponible para su consulta y descarga en el Repositorio Digital Institucional de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.
Para más información consulte: <http://repositorio.sociales.uba.ar/>

Esta obra está bajo una licencia Creative Commons Argentina.
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 4.0 (CC BY 4.0 AR)



La imagen se puede sacar de aca: https://creativecommons.org/choose/?lang=es_AR



DE LA

CARNE

METÁFORA Y VELO DE LAS VIOLENCIAS ARGENTINAS

Ensayo fotográfico de
Ramiro Sáenz Valenzuela



ramiro.saenz@gmail.com
(0294) 15 4 638312
(011) 15 6 0134747

De la carne: Velo y Metáfora de las violencias argentinas

Tesina de producción

Licenciatura en Ciencias de la Comunicación
Facultad de Ciencias Sociales
Universidad de Buenos Aires

Ensayo fotográfico de Ramiro Sáenz Valenzuela
DNI: 28.109.746
ramiro.saenz@gmail.com

Tutora de Informe:

Dra. Natalia Fortuny
Jefa de Trabajos Prácticos
Seminario de Diseño Gráfico y Publicidad (Cátedra Santos)

Tutores en la Edición de Fotos

Gisela Volá
Gerónimo Molina
por SUB.Coop

Encuadernación

Mochuelo Libros
mochuelolibros@gmail.com
www.mochuelolibros.com

Copias de fotografías

Gerardo Dell'Oro

Realizado entre Mayo de 2015 y Diciembre de 2017

Agradecimientos:

A Natalia Fortuny por su acompañamiento a la distancia y su aliento a seguir en los momentos precisos.

A Gisela Volá, Gerónimo Molina y Nicolas Pousthomis de la cooperativa de fotógrafos Sub por compartir sus saberes y sus formas de ver, las que me llenaron los ojos y las ganas de hacer fotos, y me permitieron hacer este trabajo.

A mis amigos, por convencerme de que estaba haciendo lo correcto.

A mis padres, quienes estuvieron en mi cabeza todo este tiempo, y que aguardaron este momento desde hace muchos años.

A mi compañera Laura y a mis hijas, Irupé y Frida, por la paciencia, el tiempo, el aguante y el amor.

Prolegómeno	7
Práctica o Trabajo de Campo	11
Por qué la fotografía	19
Mataderos de la cultura	25
Violencia, Límites y Circulación (o derrame)	37
Animalización y biopolítica	39
Tres estructuras	43
La narración en imágenes	49
Bibliografía	52
Agradecimientos	55

PROLEGÓMENO

Una sociedad que impone como norma la aspiración a no vivir nunca privaciones, fracasos, angustias, dolor, pánico, y dónde la muerte misma se tiene no por algo natural e inevitable sino por una calamidad cruel e inmerecida, crea una tremenda curiosidad sobre estos acontecimientos; y la fotografía satisface parcialmente esa curiosidad¹.

Susan Sontag, *Sobre la fotografía*.

Este ensayo fotográfico lo inicié a principios del año 2015 a partir del taller “Narrativa Visual - Claves para un ensayo documental” que dictaba Gisela Volá en la cooperativa de fotógrafos SUB.Coop. Fue el cuarto taller que tomé en la cooperativa en dos años y la segunda vez que tomaba el mismo sobre narrativa visual ya que había encontrado en este lenguaje algunas herramientas que me permitían cultivar distintos perfiles: el periodístico, el artístico, el narrativo, el diseño, la imagen, la edición. Lo primero que se nos encargó fue escribir cuál era el vínculo personal que teníamos con el tema elegido ya que hacía a la originalidad del trabajo.

Algunas preguntas que anoté fueron: ¿Por qué como autor del trabajo me acerco a este tema en particular, la carne? ¿Por qué la carne es parte del mito fundacional argentino? ¿Por qué hay un sinnúmero de producciones literarias - en la pintura, en la misma fotografía, en el cine -que encuentran algo para contar en la carne? ¿Por qué es interesante el trabajo en el matadero, la distribución de roles, el cultivo del oficio? ¿Por qué se pueden contar los vaivenes de la historia argentina a través de la historia de los mataderos?

No lo tenía muy en claro aún. Sólo que no quería hacer una denuncia a la

1 Sontag, Susan, *Sobre la fotografía*- 1º ed. – Buenos Aires, Editorial Debolsillo, 2012.

carne como alimento. No quería reproducir los discursos del veganismo que se sitúan desde una superioridad moral por sobre las personas que comen carne. Si hay una denuncia en mi trabajo, es a la violencia y a la muerte, industrializadas. Si se va a hablar de los mataderos, es imposible evitarlo. Sin embargo fue algo que no me propuse buscar desde un primer momento, sino que fue algo que fui descubriendo cada vez que hacía alguna foto. Encontraba violencia sobre distintos cuerpos que me permitieron pensar cómo construir el ensayo.

Me gusta la cocina y hace dos años comencé a estudiar profesionalmente en “El Obrador”, una escuela de gastronomía en Bariloche. Me gusta cocinar carnes y más me gusta comer carne. No me horroriza comer carne y tampoco me horroriza la muerte de los animales si la misma servirá para alimentarnos.

Mi vínculo personal con el trabajo, tiene un componente de mi infancia. A mediados de los años ochenta mi papá tuvo un pequeño hotel de alojamiento en mi ciudad natal, Concordia, Entre Ríos. El edificio que alquilaba para su funcionamiento quedaba en las afueras de la ciudad y tenía un predio lo suficientemente grande como para que decidiera también allí criar chanchos y gallinas, y tener una pequeña huerta. Toda la familia participaba del trabajo en esta pequeña granja del fondo. Recuerdo con alegría la cría de los animales, los que en más de un caso tenían nombre propio. Ello no impidió que los matáramos para comerlos. Fue así que desde chico participé del ritual que implica matar a un animal, sacarle los pelos o las plumas, despostarlo y cocinarlo. Todo esto hizo la muerte del animal más natural a mi percepción y ello evidentemente se hace presente en estas fotografías, pero no significa que no me conmueva con su muerte. Toma un valor superlativo el sacrificio del animal si lo enfrentamos a la falta de compromiso a las que nos habitúa la sociedad de consumo cuando compramos un pedazo de carne en un supermercado. Allí el pedazo de carne es solo mercancía, objetivizada, estandarizada, que no nos genera mayor conexión con el animal ni con los procesos industriales que lo transformaron.

Como lo explica el escritor estadounidense Michel Pollan: “Llevarse una vida por delante es algo trascendental y las personas se han esforzado por justificar el sacrificio de animales durante miles de años, luchando por vivir con la vergüenza que sienten, incluso cuando la matanza es necesaria para su supervivencia (...) Para todas estas personas era el ritual lo que les permitía mirar y después comer. Nosotros ya no disponemos de rituales que gobiernen el sacrificio ni el consumo de animales, lo que quizás ayuda a explicar por qué nos encontramos en este dilema, en un punto en el que sentimos que nuestra única elección es desviar la mirada o dejar de comer carne”².

En un documental en Netflix llamado “Chef’s Table” le hacen una entrevista al famoso chef brasilero Alex Atala. En una escena muy corta del principio, al borde de un río mata un pato silvestre para cocinarlo, le entrega las patas y las vísceras a un campesino, mientras su voz en off dice “...detrás de cada plato hay muerte y la gente cierra los ojos a ello”³.

Comer carne es un lujo, se dice popularmente. “El hecho de comerse las especies unas a otras es la forma de lujo más simple”⁴, dirá George Bataille. Entendiendo que los seres vivos producen más energía de la que necesitan para mantenerse vivos, hay un excedente que se consume lujosamente o en la reproducción o en la muerte. La energía excedente comienza una vez limitado el crecimiento de un individuo o de una especie. El resto es exceso y su consumo una dilapidación que se hace práctica en la reproducción o en la muerte. “De todos los lujos concebibles, la muerte, en su forma fatal e inexorable, es ciertamente el más costoso”⁵, y continúa Bataille; “la muerte distribuye en el tiempo, el pasaje de las generaciones. Ella deja el lugar necesario para la llegada de los recién nacidos, e injustamente maldecimos aquella sin la cual no seríamos”⁶. Es así que cuando tememos la muerte, es un temor sobre nosotros mismos, una negación a nuestra esencia. La muerte es particular pero permite la continuidad de la vida de la especie, de otra manera no existiríamos. El lujo de la muerte, al igual que la sexualidad, es para nuestra consideración, primero negación de nosotros mismos y luego, en una “inversión repentina, la verdad profunda del movimiento del cual la vida es su exposición”⁷.

Asimismo en la actualidad hay un velamiento del *consumo lujoso del excedente*, que se relaciona con el ascetismo religioso que denuncia Max Weber, en *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*. Que según Bataille, obnubila “el movimiento fundamental que tiende a restituir la riqueza a su función, el don, el derroche sin contrapartida”⁸. Considero que este velamiento, si bien se puede pensar desde el horror que genera la muerte, es injusto hacia el animal e irresponsable por parte de los hombres que se niegan a ver de dónde viene su alimento. Como expresa Bataille, el comer y el qué comemos nos configura como personas, como cuerpos vivos, nos enlaza al fluir de

Aires: Debate. Año 2017.

3 **Atala, Alex**, en *Chef’s Table*, Documental de TV, 2da. Temporada, 2do Episodio. Netflix. 2016.

4 **Bataille, Georges**. *La parte Maldita* – 1ª edición – Buenos Aires: Las Cuarenta. Año 2007.

5 Íbidem

6 Íbidem

7 Íbidem

8 Íbidem

la vida. Entonces, la ignorancia al respecto de la procedencia del alimento y esconder la muerte de los animales de los que nos alimentamos parece profundamente alienante. Es así que, en lo que se encuentra detrás del “desviar la mirada”, del que habla Pollan, en la negación a ver la muerte animal que tan sencillamente cuenta Alex Atala, en la negación general a ver la producción animal para la comercialización de carne, encuentro una tensión que anuda los velamientos, una tensión que impulsa este ensayo y que, como veremos, también ofrece propulsión a otros relatos similares.

PRÁCTICA O TRABAJO DE CAMPO

Ahí se va alzando, como un pesado pingajo, atrapada por la pata por un gancho que le salta arriba, que la alza por un ojal abierto en el garrón de un cuchillazo en plena estupidez sentimental, en plena media tonelada de monstruoso dolor, incomprensible, absurdo, balando, plañidera y tonta, como un escarabajo que no piensa, mientras medita lentamente por qué duele tanto y por qué duele qué parte de quién que es ella misma, la res, abierta al descuartizamiento atroz por todas partes, que nunca habían dolido y que eran tantas partes, tan extensas... y que pastando nunca habían dolido... haciendo leche, esperma, músculos, crin y cuero y cornamenta viva, que eran la vida misma manando hacia sus adentros, vibrando tiernamente como un sol cálido hacia sus adentros... y nunca habían dolido...

Alfredo Zitarroza, Uruguay for Export, Guitarra Negra⁹

El recorrido que hace este ensayo fotográfico, en cuanto a las locaciones y las actividades que elegí para hacer las fotos, se funda en algunos hechos de la historia colectiva y de la carne como parte de nuestra cultura popular que me interesan destacar. La elección es absolutamente personal y si bien en un principio me había armado un plan de producción que incluía hacer fotos de las vacas en el campo, la faena y un asado, a medida que se sucedieron ediciones fui encontrando algo más que mostrar, un lugar nuevo dónde ir a hacer fotos y temas sobre los que era necesario profundizar o mostrar. La violencia no fue algo que, como ya dije, fui a buscar al inicio del ensayo

⁹ **Zitarroza, Alfredo.** *Uruguay for export en Guitarra Negra.* Movieplay, España. Catálogo 17.1268/1. Año 1975

pero sí fue algo que encontré y sobre lo que decidí profundizar en la segunda camada de fotos. Las que hice entre 2016 y 2017, después de la primera edición del curso en Sub.coop.

Comencé haciendo fotos en mayo de 2015. Primero a vacas al costado de la ruta 14 en Entre Ríos, luego a algunos asados porque en el principio pensaba hacer el trabajo de toda la cadena de la carne, desde el pasto hasta la gente comiendo. Fui a asados especialmente a hacer fotos y también fui a algunas exposiciones y eventos que tenían al asado como protagonista (Festival Raíz en Tecnópolis, Presentación de la Fiesta Nacional del Asado en Buenos Aires). Encontré allí imágenes que para mí representaban en grande la felicidad y el exceso. Con las distintas ediciones fueron quedando afuera porque sencillamente hablaban de otra cosa, de aspectos del comer carne que pueden ser parte de otro trabajo, más relacionados a la cultura popular y la fiesta.

Los sábados a la mañana iba al barrio de Mataderos a hacer fotos porque lo considero locación central de la historia de la producción de carne en la Argentina y ésta (la producción de carne) fue, a su vez, por mucho tiempo “*el barómetro más exacto del clima político general de la Argentina*”¹⁰.

En el año 1889, se había puesto en Mataderos la piedra fundamental del nuevo matadero municipal. Ese matadero que antes estaba entre Barracas y Parque Patricios y al que remitía el cuento “El Matadero” de Esteban Echeverría, se mudaría a una zona más alejada. La mudanza por fin se realizó en el 1900 en respuesta a la exigencia de un matadero más moderno que pueda ser útil a las demandas de carne de una Buenos Aires (cada vez más grande) y que también preste servicios al modelo de exportación que Argentina emprendía. Asimismo había una necesidad de alejar el matadero del casco urbano que seguía creciendo. Mataderos fue llamado en un principio “Nueva Chicago” por la similitud con aquella ciudad estadounidense también marcada por la industria de la carne. Se caracterizó por ser el límite, el portón entre el campo y la ciudad, donde convivían obreros inmigrantes con gauchos arreadores de ganado.

Otra cosa que me interesaba era el vínculo particular que tiene este barrio con la historia del peronismo. Muchos de los trabajadores que copan las calles reclamando por la libertad de Perón aquel 17 de octubre de 1945, eran trabajadores de los mataderos. Fueron manifestantes de *La Fiesta del Monstruo*¹¹, aquel cuento de Borges y Bioy Casares, que para muchos es una actualización del cuento *El Matadero* de Echeverría. El General Perón como Secretario de Trabajo del Gobierno de Farrell había esta-

10 **Smith, Peter H.** *Carne y Política en la Argentina*. Hyspamérica Ediciones Argentina, Buenos Aires. Año 1986

11 **Jorge Luis Borges.** *Obras completas en colaboración* (con Adolfo Bioy Casares). Buenos Aires, Emecé, 1979.

blecido *el estatuto del peón rural* y había impulsado importantes reconocimientos a los trabajadores de los frigoríficos¹². Años más tarde Perón construirá para los obreros del barrio uno de los proyectos urbanos más recordados: el barrio Dorrego.

Desde 1930, Mataderos tuvo como eje de su actividad al emblemático Frigorífico Nacional, con el tiempo conocido como Frigorífico Lisandro de la Torre, encomendado por Marcelo T. De Alvear como una medida para despegar la Industria de la Carne de la dependencia al trust de frigoríficos ingleses y norteamericanos. El Frigorífico Lisandro de la Torre fue utilizado durante toda su historia como fusible en la relación del Estado Argentino con la Industria de la Carne y será recordado principalmente por una importante toma, en resistencia a la privatización decretada por el gobierno de Frondizi, organizada por el Sindicato de la Carne encabezado por Eleuterio Cardozo. La toma acompañó una famosa huelga de 100 días en resistencia a la caída de su convenio colectivo de trabajo.

Así como la denuncia que hiciera el Senador Lisandro de la Torre al mercado de la carne terminó violentamente con el asesinato del Senador Santafesino Bordabehere, aquella toma del frigorífico y la huelga terminaron de manera violenta con la represión por parte de Gendarmería a los trabajadores. Significó una dura derrota al movimiento obrero, pero aún así el frigorífico no pudo venderse y pasó a ser administrado por la Corporación Argentina de Productores (CAP). Será entonces el centro del relato de Rodolfo Walsh, *El Matadero*, que apareció en la revista Panorama y que entre otros ofrece este fantástico párrafo que resume la importancia de la carne para Argentina: “Carne enfriada, en suma, que cuando va al Reino Unido se llama chilled-beef y forma el núcleo de nuestra historia económica; que ha enriquecido a algunos y empobrecido a muchos y provocado los grandes debates del siglo, con más de un muerto (Sin hablar de Bordabehere), más de un ministro renunciante (sin hablar de Raggio) y más de una guerra y un acuerdo, abiertos y secretos, entre empresas. Porque las carnes refrigeradas son a la Argentina, para bien o para mal, lo que el Café para Brasil, el azúcar para Cuba, el oro y los diamantes para Sudáfrica”¹³.

El frigorífico Lisandro de la Torre fue demolido a fines de los años setenta dejando lugar a una farmacéutica y a un parque. Así el barrio de Mataderos perdió su centralidad para la industria de la carne argentina. Igualmente sigue siendo un centro de distribución para muchos de los llamados “consumeros”, aquellos frigoríficos que se dedican a producir para el consumo interno y el barrio continúa marcado por el

12 **Smith, Peter H.** Op.Cit.

13 **Walsh, Rodolfo**, *El Matadero*, en *El Violento Oficio de Escribir. Obra periodística (1953 - 1977) corregida y aumentada*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor. Año 2008.

devenir de la Industria de la Carne. Del total de la producción de carne vacuna, actualmente el 90 % se dedica al mercado interno. Si bien la Argentina sigue siendo un gran exportador de carne, la industria ya no tiene el peso que supo tener para la economía nacional, ni para el mercado mundial.

Hice bastantes fotos de la carne y su cultura en Mataderos, pero creía que lo fundamental lo iba a obtener de una faena. En julio de 2015 logré poder entrar al primer frigorífico. Una empresa recuperada: La Cooperativa de Trabajo Frigorífico Minguillon, cita a la vera del río reconquista en el límite entre Moreno y La Matanza, corazón del oeste del Gran Buenos Aires. Allí hice fotos de una faena de cerdos.

Éste frigorífico tenía una historia que se repetía en otros. Había quebrado a mediados de los noventa. En el 2001, cerrado, había sufrido varios saqueos por parte de vecinos. En el 2002 un grupo de ex trabajadores se empiezan a reunir en el predio para recuperarlo. En 2004 logran la expropiación y comienzan a producir. En su período de mayor esplendor, como cooperativa de trabajo, logró reunir a 300 trabajadores. Cuando fui en mayo del 2015 habría unos 150 trabajando en dos o tres turnos de acuerdo a los pedidos de los clientes. Logré entrar por el contacto de un familiar de la antigua empresa “Minguillón” que ahora les contrataba (o les tercerizaba) los servicios de faena.

Me llamó la atención que se dedicaran exclusivamente a la faena de cerdos. En Argentina se consumen unos 13,7 Kilos anuales de carne porcina frente a los más de 58 Kilos anuales de carne bovina¹⁴. La producción de porcinos creció mucho en nuestro país atada a las retenciones a la exportación de semillas del agro, al igual que la producción apícola. Ambos animales son monogástricos, o sea, “de un solo estómago”, y pueden digerir granos. Para la Argentina convenía dedicar los granos de maíz a hacer aceite o a alimentar animales, dándole valor agregado, que exportarlo y pagar las retenciones. Con la caída de la barrera a la exportación y la apertura a las importaciones en el 2016, la producción porcina, más que la apícola, entró en crisis, comenzando a competir con la entrada de carne de cerdo Brasil e incluso de Dinamarca. A pesar de ello la actividad no cesó y esta cooperativa sigue trabajando al día de hoy.

Con esta producción de fotos de campos en Entre Ríos, Buenos Aires y Córdoba; de Mataderos; de distintos asados y exposiciones sobre el asado, y de la faena en la Cooperativa de Trabajo Frigorífico Minguillon cerré mi primera edición del trabajo en diciembre de 2015. Si bien quedé conforme creía que me faltaban fotos, especialmente de la faena de vacunos y de un *feed lot*.

14 **Manzoni, Carlos.** *El consumo de carne es record en el país y se apunta al mercado externo.* Diario *La NACION*. Buenos Aires. 24 de Septiembre de 2017

La mayoría de los frigoríficos trabajan a pedido. Entre el animal -en el campo o en la granja- y el frigorífico están los matarifes, que compran hacienda, la envían a un frigorífico contratado para la faena y el desposte y luego retiran de allí las medias reces o los cortes sellados al vacío para su comercialización. La faena implica la entrada del animal vivo al matadero, su muerte, el desangrando, sacarle el cuero, las tripas y dividir la res en dos partes. El desposte comienza con la media res de la que se le separa el asado y el vacío y los cuartos. De estos el despostador les retira los distintos cortes de carne, separando las piezas entre músculos, para luego comercializar en las carnicerías o exportar. Si la producción es para el consumo interno, los frigoríficos se llaman *consumeros*, de los cuales un 90% son cooperativas de trabajo. Si hacen el desposte para luego distribuirlos como cortes al vacío se dice que son frigoríficos que han incorporado el *ciclo II*. Si hacen faena, *ciclo II* y ponen los cortes refrigerados o congelados en cajas de cartón, tienen el ciclo completo y la mayoría son exportadores. Esto lo explicó, en una entrevista personal, Luis Bragagnolo, titular de INDESER, una fundación que trabaja en la formación y certificación de trabajadores de la carne, algo fundamental para cumplir estándares de exportación para las empresas y mejorar las condiciones de trabajo de los trabajadores para los sindicatos.

El puesto de Luis Bragagnolo le permite articular entre el Estado, las cinco Cámaras Empresarias del sector y las dos Federaciones Sindicales. Por ello fue un informante clave para mi ensayo. “Tus fotos son horribles”¹⁵ me dijo. No estaba de acuerdo con el enfoque de mi trabajo. Yo lo había ido a ver para entrevistarle y pedirle ayuda para entrar a un frigorífico grande. Lo primero lo logré, lo segundo no, pero me sirvió mucho para entender cómo se maneja el sector. Entre otras cosas me explicó: “Todo el mundo piensa que si querés carne, matás una vaca y tenés carne. Cosa que no es así, porque vos matás una vaca y tenés un quilombo de cosas que resolver: a quién le vendés los cueros, a quién le vendés los cortes delanteros, a quien le vendés los bifés, los pechos, la nalga, etc. Son todos mercados diferentes”¹⁶.

A fines del año 2015 me mudé a Bariloche, Rio Negro. Durante 2016 seguí sacando fotos a vacas en nuevos campos, alejados de la imagen colectiva de la pampa húmeda. Ahora vemos vacas en la estepa conviviendo con ovejas, o en los mejores casos en la montaña, pastando en pequeñas pampitas. En los peores casos las vemos en los *feed lot*, encerradas en corrales muy pequeños, alimentándose de cereales en comederos de zinc. “No veo más campo, la soja fue empujando todo” - Me dice Sixto Vallejos - “La soja hizo un desastre. No sé si se va a recuperar lo que éramos antes. Ahora

15 **Bragagnolo, L.** Entrevista personal. 9 de octubre de 2017.

16 **Íbidem**

somos sojeros. La sociedad rural es una vergüenza, no tienen ni vacas, están pensando en cómo negrearnos a nosotros, encima los que están ahí tienen todos los campos arrendados”¹⁷.

Vallejos es un referente de los sindicatos de la carne. Desde hace unos 20 años es Secretario General del Sindicato de la Carne de la Ciudad de Casilda Provincia de Santa Fe. Desde ese lugar llegó a ser Secretario General de la Federación de Sindicatos de Trabajadores de la Carne y Afines de la República Argentina (FESITCARA), gremio que en el año 2003 se reconvertiría en la Federación Gremial del Personal de la Industria de la Carne y Derivados de la República Argentina (FEGPICyDRA). Actualmente trabaja ahí con el objetivo de contrarrestar la sobrerrepresentación de los gremios de Buenos Aires por sobre los del interior del país. Su rol lo convierte en un opositor al actual Secretario General que tiene su base en los porteños.

Vallejos se muestra preocupado por las diversas crisis del sector, las que según él las terminan pagando los trabajadores: “No te olvides que perdimos 20 mil puestos de trabajo de hace 10 años acá. Primero nos agarró la sequía, después nos cerraron las importaciones, después nos quedamos sin vientres. Esa es la crítica que le hacemos al gobierno anterior, porque para abastecer el mercado interno salió a subsidiar a los *feed lot*, en lugar de al productor. Entonces vos tenías una guita, 200 lucas, comprabas vacas, las metías en un *feed lot* que te cobraban \$1 por día y sacabas \$1,50. Eso hizo pelota la industria porque mucha gente salió a comprar ganado hasta que nos quedamos sin vacas”¹⁸. No critica a los *feed lot* por el maltrato animal, pero sí por desnaturalizar una producción que en la ganadería extensiva funcionaba bien: “El *feed lot* es como la industria del pollo, 3 o 4 meses y listo. No tenés que esperar 3 años. Pero la carne no es la misma. La renta diferencial sigue siendo la misma. Al tener grandes territorios de campo, el costo de producción es mejor. Pero vos ves que nosotros para competir hicimos lo mismo que ya hacen Europa o Estados Unidos. Metemos las vacas en un *feed lot* y ya no usamos nuestros campos. Pero vos querés venderle a ellos lo mismo que ya hacen, no lo que hacíamos diferente. Entonces ellos no te quieren pagar lo que te pagaban antes y el precio cae un montón. Yo veo una crisis en cualquier momento, porque ya no tenemos novillos pesados. Con 300 o 400 Kilos ya faenan”¹⁹.

Golpeado por la crisis y una administración más que fraudulenta, que incluyó una estafa al estado provincial y al nacional, el Frigorífico Arroyo ubicado en Ñirihuau, una zona semi-rural a las afueras de Bariloche, dio por finalizadas sus acti-

17 **Vallejos S.** Entrevista personal. 10 de Octubre de 2017.

18 **Íbidem**

19 **Íbidem**

vidades en mayo de 2015 y por tal motivo, y ante la amenaza de despidos, fue tomado por sus trabajadores.

En enero de 2017, luego de una extensa negociación que llevó más de dos años volvió a funcionar, con nuevos dueños, que antes eran sus competidores. El encargado se llama Marcelo Beret, un ex militar que continuaba con su trabajo ahora en la nueva administración y estaba contento con que el frigorífico volviera a abrir las puertas. Me dijo que para su puesto no era necesario saber cómo faenar una vaca, “pero sí cómo manejar gente”²⁰. Fui allí en varias oportunidades buscando imágenes de un matadero que funcionara fuera de Buenos Aires. Si bien tuve el visto bueno por parte de los nuevos dueños y de los trabajadores, el SENASA fue un gran obstáculo que no me permitió hacer fotos de la faena. Sí pude hacer fotos del desposte de ganado vacuno.

El frigorífico tiene un plantel de unos 30 trabajadores e intentaba recuperar los setenta que había sabido tener. Todos comparten la expectativa de que les vaya bien, porque tienen miedo de volver a quedar sin trabajo y los tiempos de la toma no habían sido agradables dejando más de una división entre los compañeros y un gran destrato por parte de los antiguos dueños. La sociedad de Bariloche también sigue con expectativa la apertura ya que el frigorífico tiene un rol fundamental para la zona²¹. Hoy faenan más de mil animales por mes y son uno de los principales frigoríficos de la Patagonia. Sin su funcionamiento se tenía que traer carne sin hueso de otras provincias con la consecuente suba de los costos. Su falta privó a Bariloche del típico asado de costilla por años.

“Mientras la gente siga consumiendo carne, vamos a andar bien. Vos sabes que el asado no se tiene que perder. El argentino sin el asado no es argentino. Sino ¿qué va a comer? ¿Sushi?”²², se pregunta Enrique Herrera, delegado del gremio de la carne de la zona norte de Gran Buenos Aires, mientras me lleva en su auto al frigorífico “Eco-carnes” de San Fernando para que por fin pudiera hacer fotos de una faena. El contacto me lo había hecho Sixto Vallejos y la idea era poder completar lo que consideraba que me faltaba del ensayo: Vacas en faena. Debía buscar lo visceral, lo que viene de las entrañas, lo interior que no se ve, me dijo Gisela Volá en una de las últimas ediciones en octubre de 2017.

20 **Beret, Marcelo.** Entrevista Personal. 10 de Septiembre de 2017

21 Ver: *Se confirmó la venta de frigorífico Arroyo de Bariloche* (Diario Rio Negro, 2016) en http://www.rionegro.com.ar/region/se-confirio-la-venta-de-frigorifico-arroyo-de-bariloche-YARN_8054707 y *Reabre el Frigorífico Arroyo, uno de los más importantes de la Patagonia* (Friedlander, 2016) en <http://www.infocampo.com.ar/reabre-el-frigorifico-arroyo-uno-de-los-mas-importantes-de-la-patagonia/>

22 **Herrera, E.** *Entrevista Personal.* 13 de octubre de 2017.

Ecocarnes es un frigorífico que faena tanto para consumo interno como para exportación. Tiene instalaciones que le permiten adaptarse a la faena de carne estilo Kosher y también musulmán. Tiene una dotación de 500 trabajadores y el día que fui estaban haciendo la faena de más de 600 animales, trabajando en contrarturno en el desposte. “El trabajo de la industria de la carne ha sido siempre un trabajo rudo. Pensá que estás trabajando en un lugar donde hay frío, pisos mojados, humedad, frío en las cámaras, calor en la mondonguería, sangre que vuela. Todas estas cosas van mejorando, pero siempre la mano del trabajador de la carne es necesaria”²³, afirma Luis Bragagnolo. “El trabajador de la industria es un trabajador rústico”²⁴, resume Sixto Vallejos. En este frigorífico es dónde mejor pude encontrar aquello que había visto Taylor en los frigoríficos de Chicago. El trabajo en cadena, sincronizado, a ritmo para desarmar una vaca. La misma cadena, sincronización y ritmo con la que se arma un auto. Herrera lo entiende como parte de su realidad que no se imagina cambiar: “Nosotros tenemos que seguir pelando vacas, el empresario seguir vendiendo o hacia fuera o para el consumo. (...) Nosotros dependemos de la materia prima que son las vaquitas, y si no hay vaquitas no podemos hacer otra cosa. Y si no se venden o las personas no consumen carne estamos en el horno”²⁵.

Una vez realizadas estas fotos y con las pocas que pude sacar a escondidas de un *feed lot* oculto detrás de un montón de maíz en el partido de 9 de Julio, en Provincia de Buenos Aires decidí que podía cerrar la producción de fotos y dedicarme al relato que se traduce en la presente edición.

23 **Bragagnolo, L.** Op. Cit.

24 **Vallejos S.** Op.Cit.

25 **Herrera, E.** Op. Cit

POR QUÉ LA FOTOGRAFÍA

Hace años la teoría de la fotografía se ha separado de la idea de la imagen como sólo reflejo de la realidad para afirmar que aporta a la construcción de ésta, que nos enseña a percibir y que esa percepción es histórica, dinámica y no es cerrada. “La fotografía más insignificante expresa, además de las intenciones explícitas de quien la ha tomado, el sistema de los esquemas de percepción, de pensamiento y de apreciación común a todo un grupo”²⁶ dirá al respecto Pierre Bourdieu. Por su parte, Walter Benjamin sostuvo que “el modo en que se organiza la percepción humana – el medio que se lleva a cabo- no solo está condicionado de manera natural, sino también histórica”²⁷.

La fotografía aporta, entonces, al cómo se construye perceptivamente la realidad ya que nos enseña a leerla y en el mundo de la imagen también a escribirla. Cada vez (o en todo momento) las imágenes actualizan los esquemas de percepción común, constituyen a quienes las ven y son constituidas por esas miradas, al tiempo que crean nuevas relaciones entre los sujetos. Por su ligazón con lo real, ostenta su poder en la construcción de la percepción de la realidad de la sociedad, de esta historia que ya no es lineal, sino que se actualiza cada vez y eso hace de la fotografía una práctica política. “No solo ‘el encuadre es político’” dice Didi-Huberman citando al fotógrafo Raymond Depardon, y continúa: “también cada elección formal, una imagen, repercute de algún modo en su relación con el acontecimiento y la historia”²⁸. Esto es, actualizándolos, viéndolos en cada momento desde una nueva perspectiva.

26 **Bourdieu, Pierre** (comp.) *La fotografía, un arte intermedio*. México DF: Editorial Nueva Imagen. Año 1979

27 **Benjamin, Walter**. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. En *Estética de la imagen: fotografía, cine y pintura*. Compilado por Tomás Vera Barros. 1ª edición. Ciudad de Buenos Aires. La Marca Editora. Año 2015.

28 **Didi-Huberman, Georges**. *La emoción no dice ‘yo’*. *Diez fragmentos sobre la libertad estética*. En Jaar, Alfredo (Comp.), *La política de las imágenes* (pp. 223-243). Santiago de Chile:

Asimismo la fotografía *estetiza* cada registro, porque estos esquemas de percepción, los mismos con los que cuenta el fotógrafo que hace la foto, fueron contruidos por patrones estéticos, algunos heredados de la pintura, otros propios del desarrollo de la fotografía, todos dentro de la historia de los estudios de la forma. Esto para algunos críticos de la fotografía es un efecto negativo, porque las fotografías pueden ser leídas primero desde un sentido estético y después en su sentido documental, el que se ancla con lo real. Como dice Susan Sontag, “en efecto, el triunfo más perdurable de la fotografía, ha sido su aptitud para descubrir la belleza en lo humilde, lo inane, lo decrepito. En el peor de los casos, lo real tiene un pathos. Y ese pathos es la belleza”²⁹. Entonces podemos afirmar que la fotografía propone lecturas estetizantes de lo real y ofrece mediaciones que permiten apropiarse de sentidos que de otra manera sería imposible abordar para la sociedad. Permite así un abordaje del horror a la muerte, o de la violencia, que de otra manera se pierden, develando su belleza. Por ello es que Sontag dice que si bien *las imágenes pasman, las imágenes anestesian*³⁰. Roland Barthes en *La Cámara Lúcida* dirá “la sociedad, según parece, desconfía del sentido puro: quiere sentido, pero quiere al mismo tiempo que este sentido esté rodeado por un ruido (como se dice en cibernética) que lo haga menos agudo. Por esto la foto cuyo sentido (no digo efecto) es demasiado impresivo es rápidamente apartada; se la consume estéticamente, y no políticamente”³¹. Entendiendo esto, Benjamin le reclamaba una nueva función social al arte y por extensión a la fotografía, en la época en que la reproducción técnica del arte demuele su aura (el apareamiento único de una lejanía fundamentada en la autenticidad de la obra) y cuando ya no se puede fundamentar en el ritual. Esta nueva fundamentación la debe encontrar en la praxis política³².

La fotografía no es un arte en sí mismo, sino que es un lenguaje que puede ser utilizado por el arte³³, dirá Sontag, pero está claro que ha logrado su fin como instrumento político único, inteligible para la gran mayoría de la sociedad. Esta es quizás la primer razón por la que elijo a la fotografía como soporte para este ensayo. Por su ambigüedad, entre documento, evidencia de que “eso sucedió” y arte, que desde una mirada estética aborda el tema elegido con un foco poético. En esta ambigüedad considero que hay un poder comunicacional que pocos otros medios logran.

Metales pesados. Año 2008.

29 **Sontag, Susan**, Op. Cit.

30 **Íbidem**

31 **Barthes, Roland**. *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Barcelona. Paidós. Año 1989.

32 **Benjamin, Walter**, Op. Cit.

33 **Sontag, Susan**, Op. Cit.

Por otra parte con la industrialización y la masificación de las cámaras fotográficas, la fotografía se transformó en un medio para la cultura popular. Logró configurarse en un arte popular (*pop art*) sumamente expandido. Hay, entonces, como dirá Bourdieu, *una estética popular* presente en la fotografía y agregará: “Los estetas que se esfuerzan por liberar a la práctica fotográfica de las funciones sociales a las que la mayoría subordina, tratan de que la fotografía sufra una transformación análoga a la que se produjo en las danzas populares como la bourrée o la sarabanda alemana o corriente, cuando fueron integradas a la forma culta de la suite”³⁴. O sea que, como otras expresiones de la cultura popular, tiene elementos que son rescatados por la cultura de las élites y viceversa.

A partir de la industrialización y la popularización de la fotografía surge la idea de la sobreabundancia de imágenes. El hombre como consumidor bombardeado por imágenes desde los medios de comunicación. La sobreabundancia de imágenes dificulta la transmisión de los contenidos que se quieren difundir a través de la fotografía. Didi-Huberman comienza su texto *La emoción no dice 'yo'* diciendo: “Innumerables son en nuestros días las imágenes de violencia organizada y de barbarie. La información televisada maneja muy bien dos técnicas, la nada o la demasía, para enceguecernos mejor – por una parte, censura y destrucción; por la otra asfixia por proliferación”³⁵. Ante esta sobreabundancia de imágenes que termina cegándonos, anestesiándonos y confundiéndonos, Sontag, propone al cierre de su texto “Sobre la fotografía”, una ecología de las imágenes ya que las mismas se despilfarran en un delirio consumista³⁶.

¿Qué sentido tiene hacer un ensayo fotográfico sobre la violencia si vivimos invadidos por imágenes violentas? Lo que sucede es que la sobreabundancia de imágenes, la que nos ahoga, está determinada por los grandes poderes económicos y sus medios de comunicación que llevan adelante una economía de las imágenes. Millones de imágenes de la violencia, pero de la que ellos eligen mostrar y del modo que eligen presentar. Ante esto Jacques Ranciere afirma que “justamente eso es lo que hacen las grandes máquinas de información. Se las acusa de ahogarnos con un mar de imágenes. Pero lo que hacen es todo lo contrario. No se contentan con reducir el número de imá-

34 **Bourdieu, Pierre**, Op. Cit.

35 **Didi-Huberman, Georges**. Op.Cit.

36 Al respecto de esta crítica encuentro un punto en común con la carne. La carne y la fotografía son productos de consumo. Se critica a quien consume carne, como a quien consume fotografía. Considero que las críticas son desde algún aspecto de clase, desde una elite que ostenta la regla y la norma de cómo debería ser la fotografía y critica el desarrollo popular al respecto. Asimismo existe una crítica desde cierta elite hacia la gente que come carne, que consume carne de un modo no muy preocupado.

genes que ponen a disposición. Ordenan antes que nada su puesta en escena”³⁷. Es la censura y destrucción y es también la asfixia por proliferación de la que habla Didi-Huberman³⁸. Continúa Ranciere: “Nuestros boletines informativos nos presentan, a pesar de lo que se dice, escasas imágenes de las guerras, las violencias o las aflicciones que marcan el presente del planeta. Son pocos los cuerpos violados, mutilados o dolientes”³⁹. El tema entonces no es que vemos demasiada violencia, sino que vemos violencia sin nombres, sin contexto, violencia sin más y esto nos enseguece. Nuestro tiempo nos construye con una “imaginación desgarrada”, ya que ante la cantidad de información que se nos ofrece a través de la marea de las imágenes, “estamos predispuestos a no creer nada de lo que vemos, y, finalmente, a no querer ni mirar lo que tenemos ante nuestros ojos”⁴⁰.

Así, el trabajo del ensayo fotográfico, tiene otra obligación. No se trata de hacer una economía de imágenes, sino de contraponer otra edición, otras imágenes que puedan ofrecer contra-información, en términos de Didi-Huberman. El éxito de esta nueva presentación de imágenes “dependerá de la capacidad de la obra para conmovernos tanto a través de nuestros sentidos como a través de nuestra razón, combinación muy difícil, y casi imposible de lograr”⁴¹. Creo sumamente motorizador pensar la realización de un documento, un ensayo fotográfico que pueda llevar adelante esta propuesta. Si se la asocia a una expresión artística, la fotografía, como dice Sontag, es transformadora. La fotografía también permite conferir importancia a los temas, y conjuga “su estatuto de huella de lo real con un uso no estrictamente documental, es decir, con una amplia posibilidad metafórica y de construcción de imagen”⁴², lo cual le da un poder narrativo valioso.

En el caso de mi trabajo me interesa porque permite poner en discusión e incidir en las subjetividades al respecto de los cuerpos, la vida y la violencia. Considero que la fotografía permite hablar de la biopolítica velada en otros tipos de discursos. En el caso de los mataderos, considero que hay algo latente en la potencia visual de la exposición de la violencia: eso está ahí y se niega, no lo podemos ver. Además con el devenir de la historia, los mataderos se han vuelto opacos y vemos sus productos cada

37 **Rancière, Jaques.** El teatro de las imágenes. En Jaar, Alfredo (Comp.), La política de las imágenes (pp. 69-89). Santiago de Chile: Metales Pesados. Año 2008.

38 **Didi-Huberman, Georges.,** Op.Cit.

39 **Íbidem**

40 **Didi-Huberman, Georges.,** Op.Cit.

41 **Íbidem**

42 **Fortuny, Natalia,** “Memorias fotográficas: imagen y dictadura en la fotografía argentina contemporánea”. - 1a ed. - Buenos Aires: La Luminosa, 2014.

vez menos relacionados con aquellos cuerpos de los que eran parte.

Me propongo en este trabajo que el tema de la carne, y de los mataderos como parte fundamental, permita poner en discusión cierta biopolítica o política de los cuerpos. No es la primera vez que se hace. Aún así, como lo dice Ranciere, “no hace falta menos – ni más – para hacernos considerar de otro modo el peso de una fotografía, para transformar una imagen sensacionalista en ocasión para un ejercicio espiritual sobre el tiempo de la mirada, para la experiencia sensorial de aquello que significa el esfuerzo por hacer ver la violencia del mundo. Decididamente, no hay de ninguna manera demasiadas imágenes. No hay tampoco, demasiados artistas para reflexionar más allá de los estereotipos críticos, sobre lo que significa producir imágenes” (Rancière, 2008)⁴³.

En el análisis que expondré de los mataderos de la cultura, es el elemento común que los atraviesa: la violencia. Para mi trabajo la fotografía tiene una dimensión clave: su capacidad para movilizar imaginarios, que son siempre históricos, situados, socialmente contruidos sobre los cuales es posible constantemente montar nuevos debates.

Hago este ensayo a través de la fotografía también porque, como lo explica Sontag, “fotografiar es conferir importancia. Quizás no haya tema que no pueda ser embellecido; es más, no hay modo de suprimir la tendencia intrínseca de toda fotografía a dar valor a sus temas”⁴⁴. Tomo como tema la carne porque devela de una manera particularmente argentina, como la explotación del hombre sobre el hombre y del hombre sobre los animales nos atraviesa íntimamente. Mi intención es contestar a aquello que negamos, aquella violencia que nos constituye, que queremos olvidar y no ver, simplemente para seguir comiendo día a día. Creo que el lenguaje fotográfico es el que mejor se adapta a este objetivo.

Además, considero que en la actualidad la violencia es una forma de relatar. Hay un interés por este tipo de lenguajes. Como dirá la investigadora mexicana Rosana Reguillo “En la sociedad contemporánea la violencia ha dejado de ser experiencia límite para convertirse en lenguaje epocal. La violencia es ubicua y no respeta contextos ni posiciones; trastoca no solo nuestra percepción de lo real sino también nuestra capacidad para decirla. La violencia es muchas, se traviste en múltiples ropajes, dilata su poder en todos los pliegues de la sociedad y frente a ella parece agotarse la capacidad interpretativa”⁴⁵. Ante esto la fotografía brinda posibilidades que otros soportes no

43 **Rancière, Jaques.** Op. Cit.

44 **Sontag, Susan,** Op. Cit.

45 **Reguillo Cruz, Rosana,** “Sin Cédula de Identidad. Cuerpos elusivos en la encrucijada contemporánea”, en *Body Politics: Políticas del cuerpo en la fotografía latinoamericana*. Coor-

podrían abarcar. Como cierra Reguillo, “el lenguaje fotográfico repone con contundencia un mínimo de extrañamiento, de estupor ante lo que resulta complicado someter a la racionalidad de la palabra”⁴⁶. De la misma manera lo observa Susan Sontag, “Buena parte del arte moderno está consagrado disminuir la tolerancia de lo terrible. Al acostumbrarnos a lo que anteriormente no soportábamos ver ni oír, porque era demasiado aterrador, doloroso o vergonzante, el arte cambia la moral, ese conjunto de hábitos psíquicos y sanciones públicas que traza una difusa frontera entre lo es emocional y espontáneamente intolerable y lo que no es”⁴⁷

Presento entonces un ensayo fotoperiodístico sobre la carne, la violencia y su velo. Ensayo, porque no tiene un relato como podría tener un fotorreportaje, y fotoperiodístico porque se pretende como un elemento de comunicación y de contra-información que busca conmover y e informar.

dinado por Marcelo Brodsky y Julio Pantoja. 1era. Edición. Buenos Aires. La Marca Editora. 2009

46 Íbidem

47 **Sontag, Susan**, Op. Cit.

MATADEROS DE LA CULTURA⁴⁸

“En aquel tiempo los carniceros degolladores del matadero eran los apóstoles que propagaban a verga y puñal la federación rosina. (...) y por el suceso anterior puede verse a las claras que el foco de la federación estaba en el matadero”⁴⁹.

Esteban Echeverría – *El matadero*

“La literatura argentina comienza como una violación”⁵⁰ dice provocando David Viñas, refiriéndose a *El Matadero*, de Esteban Echeverría, texto escrito en su exilio, entre 1838 y 1840. El cuento es un manifiesto directo (el autor prefiere callar antes que ser difuso) en contra del Gobierno de Juan Manuel de Rosas y la Santa Federación, pero que no fue publicado hasta 30 años después, en 1874, con Echeverría ya muerto y Rosas en el exilio, lo cual deja en la obra un objetivo trunco y un carácter clandestino. Piglia dirá entonces que “la historia de la narrativa argentina empieza dos veces: en *El matadero* y en la primera página del *Facundo*”⁵¹ (que se escribe después, pero se publica antes). Los dos textos hablan de lo mismo, por lo que “nuestra literatura se abre con una escena básica, una escena de violencia contada dos veces”⁵². Dos versiones de

48 “Mataderos de la Cultura”, es una categoría que presenta Gabriel Giorgi para distinguir la serie de producciones literarias y culturales que tienen como foco al Matadero.

49 **Echeverría, Esteban.** “*El matadero*”; Ilustrado por Carlos Alonso. -1ª ed.- Buenos Aires: Editorial Fundación Alon, Año 2006.

50 **Viñas, David,** “*Literatura argentina y política: De los jacobinos porteños a la bohemia anarquista*” – 1ºed. - Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, Año 2005.

51 **Piglia, Ricardo,** “La Argentina en pedazos”, 1ª ed – Buenos Aires: Ediciones de la Urraca/Colección Fierro. Año 1993.

52 Íbidem

un antagonismo, “una confrontación que ha sido narrada de distinto modo a lo largo de nuestra literatura”⁵³. Estructuran un antagonismo que sigue hasta nuestros días. “Porque en ese enfrentamiento se anudan significaciones diferentes que se centran, por supuesto, en la fórmula acuñada por Sarmiento de la lucha entre la civilización y la barbarie”⁵⁴.

Por ello, el matadero de Echeverría, junto al Facundo, son textos conformadores de la literatura argentina, en donde se narra a través de la violencia. Para Martín Kohan, “El matadero es una de las representaciones más exasperadas que la literatura argentina haya hecho de la violencia popular en el siglo XIX, y una de las versiones más dramáticas acerca de las dificultades que se ofrecen al propósito político de neutralizarlas y de ponerlas bajo control”⁵⁵.

Además, como dice Piglia, “la importancia de esos dos relatos reside en que entre los dos plantean una opción fundamental frente a la violencia política y poder: el exilio (con que se abre el Facundo) o la muerte (con la que se cierra El Matadero). Esa opción fundante volvió a repetirse muchas veces en nuestra historia y se repitió en nuestros días. Y en ese sentido podría decirse que la literatura tiene siempre una marca utópica, cifra el porvenir y actualiza constantemente los puntos clave de la política y de la cultura argentina”⁵⁶. Como *cifra del porvenir*, es llamativo el carácter premonitorio que tiene en el análisis de otros mataderos, que veremos a continuación.

El matadero se instala como un insistente canon en un sinnúmero de textos u otras producciones discursivas que hablan sobre los conflictos de nuestra historia. Primero porque “la literatura argentina (...) se va justificando como la historia de un proyecto nacional”⁵⁷ dice Viñas. Segundo porque, como afirma Gabriel Giorgi, “el matadero es un lugar común de la cultura, pero que conserva (como los buenos lugares comunes) la opacidad de una materia que resiste a las apropiaciones y la reducción de significado”⁵⁸. A partir de *El matadero* de Echeverría irá tejiéndose en la cultura argentina y rioplatense una constelación de textos que utilizan al matadero como un artefacto desde el cual “*se distribuyen escenas, personajes, operaciones formales, y materias políticas, y*

53 **Íbidem**

54 **Íbidem**

55 **Kohan, Martín**, “*Las Fronteras de la Muerte*”, en *Las brújulas del extraviado. Para una lectura integral de Esteban Echeverría* de Alejandra Laera y Martín Kohan (comps.), Rosario, Beatriz Viterbo, 2006

56 **Piglia, Ricardo**, Op. Cit.

57 **Viñas, David**. Op.Cit.

58 **Giorgi, Gabriel**, *Formas Comunes: Animalidad, cultura, biopolítica*.- 1ª ed. - Buenos Aires, Eterna Cadencia Editora, 2014.

que funciona como máquina de lectura”⁵⁹ para abordar distintos tipos de conflictos sociales, políticos, biopolíticos. A estos Gabriel Giorgi les llama “mataderos de la cultura”.

El repertorio que presento para el análisis es un recorte de algunos de estos mataderos que se vinculan a los momentos históricos elegidos para el recorrido personal que hago en la producción de fotos. Avanza desde “*El matadero*” de Echeverría (1838-1840), que inicia el canon; pasando por la nota del mismo nombre escrita por Rodolfo Walsh en la revista panorama (1969); la famosa escena del frigorífico en “*La Hora de los Hornos*” de Pino Solanas y Octavio Getino (1968); las ilustraciones de Carlos Alonso para su versión ilustrada del texto de Echeverría y otras producciones que realizó entre los años ’60, ’70 y ’80 compiladas en la muestra (y en el libro) “*Hay que comer*” (2006); las fotos de Paula Luttringer de su serie “*El matadero*” (1998); y, por último, el cuento “*El Matadero*” de Martín Kohan (2009). El recorte es amplio y no nos detendremos en particular en cada uno de ellos. Lo importante aquí es lo común, aquello que los atraviesa.

El primer matadero

El matadero de Echeverría no empieza con una violación. Si bien lo central del relato es el asesinato de un joven unitario en manos de los bárbaros federales, el cuento empieza con la pascua, una inundación y la falta de carne. Esto pone en tensión a toda la ciudad, porque la cultura popular, la barbarie protegida y representada por la Santa Federación; aquellos *negros, negras rebusconas e indios salvajes, comparados con animales, con perros, con vacas*, invaden la ciudad buscando de qué alimentarse. Si en principio hay una violación es la de las fronteras y esto será un rasgo que se trasladará al resto de la serie de los mataderos. Esto es importante a tener en cuenta porque Echeverría necesitará realizar un croquis de la ciudad inundada para poder empezar a narrar. Una vez que hay límites y fronteras, la tensión se genera con la posibilidad de violación de esos límites y ese es el puntapié para la narración. Martín Kohan lo explica así: “El matadero señala la peligrosa cercanía de la violencia popular respecto del espacio de la ciudad”⁶⁰. Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano planteando la misma idea dirán que “el matadero es un espacio de penetración de lo rural en lo urbano, una orilla (como dirá luego Borges) que, en vez de separar, comunica a la ciudad con la llanura: por lo tanto, un espacio abierto a la invasión rural del santuario urbano. Si la Argentina es una sociedad ruralizada, el matadero es la campaña bárbara peligrosamente cerca-

59 Íbidem

60 **Kohan, Martín**, “*Las Fronteras de la Muerte*”, en *Las brújulas del extraviado. Para una lectura integral de Esteban Echeverría* de Alejandra Laera y Martín Kohan (comps.), Rosario, Beatriz Viterbo, Año 2006.

na: trae el mundo rural a la ciudad”⁶¹.

El conflicto entre lenguas es otro de los rasgos de este primer matadero que de alguna manera se trasladará al resto de la serie. El unitario representa la voz del propio Echeverría y usa un lenguaje tan engolado y alto que no parece porteño. Habla con un castellano que casi merece traducción, dirá Piglia⁶². Así como Sarmiento utiliza una frase en francés para tratar de ignorantes y bestias a quienes lo condenan al exilio en el *Facundo*, Echeverría usa este estilo con el mismo objetivo. Asimismo, el autor, se ve en la obligación de representar a su enemigo, a darle voz y acción para poder describirlo y anteponerse a él. “La ficción como tal en la Argentina nace, habría que decir, en el intento de representar el mundo del enemigo, del distinto, del otro (se llame bárbaro, gaucho, indio o inmigrante)”⁶³ dirá Piglia. La cuestión es que la lengua popular termina ocupando más espacio, proyectando más fuerza, firmeza y resolución que la lengua culta en el cuento. De la misma manera que los federales, en mayoría frente al unitario, terminan imponiéndose en su voluntad con la fuerza de los hechos y de las palabras. Las amenazas del unitario no se resuelven en el cuento, en cambio lo que dicen los federales se hace efectivo en la narración.

Las distintas lenguas representarán entonces las separaciones tajantes entre la civilización y la barbarie, entre unitarios y federales. Los unitarios representando el progreso y el liberalismo moderno europeo y los federales representando lo atrasado, lo bruto y lo violento. “Los dos mundos señalados no se tocan, y si se tocan no se comunican, y si se comunican no se entienden”⁶⁴ dirá Martín Kohan quien parafrasea a Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano que al respecto afirman: “Sin fisuras que los comuniquen realmente, el encuentro de los dos mundos (el de la juventud sensible y digna / el de los matarifes) no puede sino producir violencia y muerte”⁶⁵. Y así será.

Antes de la entrada del unitario, Echeverría tiene que describir al matadero, el lugar dónde éste va a morir y narra lo bestial, la animalidad pre-cultural de quienes serán sus verdugos. Se ve obligado a describir la otredad y a sus principales personajes, pero, al hacerlo, presenta una fiesta popular que responde a las inversiones que Bajtín describe del carnaval medieval europeo. Echeverría no se limita a describir con desdén lo popular: “el espectáculo que ofrecía entonces era animado y pintoresco aunque reunía todo lo horriblemente feo, inmundo y deforme de una pequeña clase proletaria

61 **Altamirano, Carlos y Sarlo, Beatriz**, *Ensayos Argentinos. De Sarmiento a la Vanguardia*. Buenos Aires : Hachette, 1983

62 **Piglia, Ricardo**, “La Argentina en pedazos”. Op. Cit.

63 **Piglia, Ricardo**, “La Argentina en pedazos”, Op. Cit.

64 **Kohan, Martin**, Op. Cit.

65 **Altamirano, Carlos y Sarlo, Beatriz**, Op. Cit.

peculiar del Río de la Plata”⁶⁶. Como tampoco se limitará al describir la violencia que emana lo popular. Este es un cuento en donde se va al extremo con la violencia buscando provocar:

Retomando, lo popular aparece festivo y jolgorioso, a pesar de que también haya muerte en esa presentación. “En el matadero imperan la violencia, la muerte, la vulgaridad, lo repugnante. Pero también impera la alegría”⁶⁷, dirá Kohan. Lo brutal de lo popular está siempre ligado a “la algaraza”, “las groseras carcajadas”, “la risa estrepitosa” y “las exclamaciones chistosas”, entre otras. La risa ligada a la desacralización y a la inversión de jerarquías, como lo expone Bajtín⁶⁸, caracterizando al carnaval. No es menor el hecho de que estos actos sucedan en tiempo de cuaresma, entonces.

Echeverría cuenta con ironía que el Restaurador, para combatir el hambre de carne hace traer 50 vacas al Matadero de la Convalecencia, ubicado en las partes bajas de los suburbios de la ciudad. “La perspectiva del matadero a la distancia era grotesca, llena de animación. Cuarenta y nueve reses estaban tendidas sobre sus cueros y cerca de doscientas personas hollaban aquel suelo de lodo regado con la sangre de sus arterias. En torno de cada res resaltaba un grupo de figuras humanas de tez y raza distinta”⁶⁹. En medio de una muchedumbre que intenta hacerse de un pedazo de carne Echeverría presenta a los dos personajes que harán de oponentes del unitario: El Matasiete, el degollador de unitarios, el matarife encargado de la faena y el Juez del matadero, que se encarga de impartir la ley federal en este lugar ensangrentado. La muerte de un niño por un toro suelto, la muerte del toro a manos del matasiete, y el juicio y la muerte del unitario, estarán relatadas todas en un contexto carnavalesco, grotesco y jocoso. La presencia del juez hace que sea carnavalesco y “oficial” a la vez. El juicio que se la hace al unitario una vez atrapado por el Matasiete es carnavalesco y oficial por la presencia de un juez nombrado por el mismo Rosas. La cultura popular no se opone a la cultura oficial en *El matadero*, es que, como dice Kohan tomando a Sarlo y Altamirano “el rosismo oficializa esos desbordes y rebajamientos que son propios del mundo popular carnavalesco”⁷⁰.

En esta parte de la narración Echeverría, desde el realismo, parece emparentarse a lo fotográfico, donde la sangre, el agua y el barro son las texturas de la violencia. La sangre, el agua y el barro también delimitarán el territorio donde suceden los hechos.

66 **Echeverría, Esteban.** “*El matadero*”; Op. Cit.

67 **Kohan, Martín,** Op. Cit.

68 **Bajtín, Mijail,** “*La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*”, Madrid, Alianza: Año 2005

69 **Echeverría, Esteban.** Op. Cit.

70 **Kohan, Martín,** Op. Cit.

Ello impulsará a que el cuento sea abordado por un gran número de artistas visuales, que tiene como grandes exponentes los mataderos ilustrados por Breccia y Alonso.

En definitiva el cuento trata de un unitario de unos 25 años, que en silla inglesa (silla de montar inglesa, la que se usa en la moderna Europa y no la cabalgata a pelo característica de indios y negros) comete el mortal error de adentrarse en un territorio que no le es propio, el suburbio, y más terriblemente en el matadero. Este es el cruce de fronteras más peligroso y esto sucede recién al final del cuento.

De lo anterior resumiré Piglia: “El matadero narra la misma confrontación pero de un modo paranoico y alucinante. En lugar de huir y exiliarse (como en El Facundo), el unitario se acerca a los suburbios, se interna en territorio enemigo. La violencia de la que Sarmiento se zafa está ahora puesta en primer plano. (...) En el cuento de Echeverría todo está centrado en el cuerpo y el lenguaje (marcado por la violencia) que acompaña y representa los acontecimientos”⁷¹. La suerte del unitario demuestra que en la Federación Rosina no existen algunos de los más modernos ideales democráticos europeos, como la libre circulación y la libertad de expresión. El unitario pierde sus pasos y pierde su vida, en un error grotesco. Esto le llama la atención a José Pablo Feinmann: “La desmesura de lo que Echeverría cuenta es sólo comparable a la enormidad del error que cometió el Unitario. (...) Porque desviar su cabalgadura para el lado del matadero es una desviación tan desviada que más no podía serlo. Pero Echeverría (...) quería una historia que buscara los extremos y extremada debía ser la distracción del unitario”⁷².

Un carnicero ve pasar al unitario -*¡Allí viene un unitario!*- y la multitud le plantea a Matasiete, diestro con el cuchillo, el desafío de degollarlo. Aceptando la apuesta y sin darle tiempo a intuir el peligro, Matasiete atropella al altanero y lo hunde en el barro. El unitario no tuvo tiempo de poder tomar sus pistolas para defenderse y ya tenía a toda la mazorca encima y a Matasiete a punto de degollarlo. Lo frena el Juez del matadero, que ordena llevarlo a la casilla pintada con las leyendas que vitorean a la Federación y a sus líderes. De improviso le hace un juicio. Allí atado sobre la mesa es afeitado a la forma federal, interrogado y juzgado y, a pesar de estar al borde de la muerte, el héroe, el unitario no pierde su altanería. - *Por qué no traés divisa*, le pregunta el Juez, refiriéndose a la divisa punzó con la que los Federales se reconocían. - *La librea es para nosotros, esclavos, no para los hombres libres*; les contesta el unitario forcejeando. A lo que el Juez le responde -*A los libres se les hace llevar a la fuerza*. De esta manera Echeverría expone que el gobierno del restaurador anteponía la fuerza a la razón. El juez condena

71 **Piglia, Ricardo**, “La Argentina en pedazos”, Op. Cit.

72 **Feinmann, José Pablo**, “Unas notas sobre el matadero”, en Alonso, Carlos, “Carlos Alonso ilustrador”, coordinado por Alberto Giudicci, 1ª ed. Buenos Aires: Editorial: Fundación Alon. Año 2007.

al unitario a que lo violen –“abajo los calzones a ese mentecato cajetilla, y a nalga pelada denle verga...”⁷³. Mientras lo desnudan a la fuerza, el unitario encolerizado revienta en sangre y muere. Con la cita textual que encabeza este punto Echeverría da por terminado el cuento.

Pocos otros asesinatos en la literatura fueron tan bestiales y tan detenidamente contados. Feinmann⁷⁴ dirá que Echeverría lo hace para planificar una venganza sobre los federales. De hecho los unitarios, cuando tuvieron por fin el poder, no fueron más civilizados ni racionales haciendo cumplir sus mandatos. Echeverría en este texto prepara las condiciones para demonizar a un enemigo que será tratado de la misma manera después. El unitario que revienta en la mesa pide sangre a modo de venganza y la conseguirá. “La sangre llamó a la sangre y cada nueva sangre pidió ser vengada”⁷⁵.

Los siguientes mataderos

El primer elemento, invariablemente común en todos estos textos es la presencia de la violencia. Como explica Daniel Link: “Hay, en el principio, una ficción de Esteban Echeverría que se llama ‘*El matadero*’ y que inaugura la ‘patología’ argentina: hacer de la violencia una escritura. Pero hay, también, un non-fiction de Rodolfo Walsh que se llama ‘*El matadero*’ (nota publicada por Walsh en la revista Panorama). En ‘*El matadero*’ de Walsh (que sabe que el otro existió, y lo dice), lo que persiste es lo propiamente visceral del cuento y también la idea de una prosa y una cadencia específicamente argentina. De Echeverría a Walsh la violencia del matadero se especializa. Walsh sabe que las luchas políticas se leen, luego del peronismo, en otros espacios propiamente políticos. Los suburbios, digamos: José León Suárez, Operación masacre, los basurales donde, también, los desperdicios cuentan”⁷⁶.

El matadero de Walsh, es distinto al Echeverría, ya no hay barro, aunque el agua y la sangre siguen estando, pero contenidos. Ya no están las bestias federales, pero el matadero en sí es una bestia que funciona como una máquina de relojería: “La playa hierve vapores, palpita con el ruido isócrono de las norias, hormiguea de hombres de ensangrentados guardapolvos blancos sobre un piso legamoso a pesar de las mangueras, mientras las reses de color rosa veteado de amarillo se deslizan a la sección despazada. Tripas, mondongos, chinchulines caen por tubos a la sección menudencia.

73 Echeverría, Esteban, Op. Cit.

74 Feinmann, José Pablo, Op. Cit.

75 Íbidem

76 Daniel Link, *Carnestoladas*, Reseña sobre el libro “Costumbres de la Carne” de Alejandro Caravario, en el suplemento Radar del Diario Página 12, 2002. <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-55-2002-03-14.html>

Los desechos van a grasería, la sangre a la planta anhidro. Nada se pierde: el frigorífico devora todo en una fabulosa digestión”⁷⁷.

Este relato de no-ficción aparece en la revista panorama en 1969. Un dato importante es que Walsh había trabajado de oficinista en un frigorífico cuando abandonó la carrera de letras, lo que considero influye en el cambio fundamental que tiene este trabajo en relación al cuento de Echeverría. En este nuevo matadero, los héroes son los trabajadores y el antagonista está en los capitales extranjeros que han explotado la Industria de la Carne Argentina, llevándose la carne y las ganancias y dejándonos las menudencias. En ese “saqueo” de las riquezas nacionales se esconde la violencia de este matadero. Como dice Eduardo Jozami de este cuento y de Walsh: “Escritor por sobre todas las cosas, si para Walsh Misiones es el país de Quiroga, en *El matadero* necesariamente tenía que encontrar a Echeverría. Solo al final de su nota, luego de reseñar las condiciones de trabajo, los saberes ancestrales de un oficio en el que los hijos siguen a los padres, el compromiso con que asumen tareas que el cuerpo tal vez no aguante por mucho tiempo, la predisposición de casi todos al canto y la guitarra, el autor parece advertir que el mundo que ha mostrado es muy distinto del relatado un siglo atrás por su ilustre antecesor. Porque, entiende Walsh, se ha proyectado ‘en el hombre del cuchillo del suburbio prevenciones de la violencia y de sangre que se disuelven apenas uno se para a conversar con él’”⁷⁸.

La misma violencia que infringen los capitales extranjeros y el imperialismo sobre nuestra economía, denuncia el documental *La Hora de los Hornos*, de Octavio Getino y Pino Solanas. Este documental es una obra monumental de 4 horas de duración con un material de archivo aún envidiable para la actualidad. El grupo de cine liberación lo realizó en la clandestinidad y se exhibió en clandestinidad en un período de mucha violencia institucional (así como *El Matadero* de Echeverría estuvo mucho tiempo leyéndose clandestinamente, *La Hora de los Hornos*, nace de manera clandestina y recién se pudo estrenar en el circuito comercial en 1971). El objetivo del largometraje era movilizar para generar una revolución, a través de la lucha armada canalizar la violencia “de abajo” en respuesta a la violencia imperante. “Una de las premisas de *La hora de los hornos*, que atraviesa y estructura todo el film, es justamente que la descolonización, la liberación nacional sólo puede lograrse a través de la lucha armada, de la violencia revolucionaria”⁷⁹, dice Paula Wolkowicz.

De este documental me interesa exponer el capítulo 9 de la primera parte titu-

77 **Walsh, Rodolfo**, Op. Cit.

78 **Jozami, Eduardo**. “Rodolfo Walsh. La palabra y la acción”. 1ª ed. Buenos Aires. Editorial La Página S.A. Año 2011.

79 **Wolkowicz, Paula**, “La hora de los hornos del Grupo Cine Liberación y la construcción

lado *La dependencia*. En un montaje que no dura más de 6 minutos se exponen algunas razones de la dependencia latinoamericana a los grandes imperios. Allí una voz en off relata: “La presunta ayuda imperialista es siempre una ayuda que siempre cuesta más al que la recibe que al que la da. Por cada dólar invertido en América Latina, el imperialismo se lleva cuatro. Oro y Café, Carne y Petróleo, Trigo y Estaño. El trabajo de un pueblo convertido en mano de obra barata construyeron la riqueza de las grandes potencias. Es esta explotación la causa del atraso, la miseria, la opresión, la que posibilita el financiamiento y el alto nivel de vida de las naciones desarrolladas. La que hizo nacer esa oscura palabra inventada por el imperialismo: Subdesarrollo”⁸⁰. Luego se sucede un montaje entre imágenes de la faena de vacas y ovejas, que Solanas y Getino toman del film “*Faena*” (1961) del realizador boliviano Humberto Ríos, y publicidades de grandes empresas extranjeras. Montaje de faena de vacas, con publicidades de Coca Cola. Vacas muriendo y Shell. Té inglés, General Motors, Chevrolet, Faena de ovejas. Publicidad de Dupont, vacas golpeadas con martillo; perfumes, autos, modelos en ropa interior, Esso, Aerolíneas Británicas; el ojo de una vaca noqueada, un toro que se niega a desplomarse con el mazazo; cigarrillos, joyas, modelos en trajes de baño; una vaca desollada desangrándose en la batea; una chica tomando whisky; la cabeza de una vaca despellejada. Esto interrumpido con placas negras que dicen “Cada día exportamos más para recibir lo mismo / Cada día trabajamos más para cobrar menos/ La deuda externa argentina supera los seis mil millones de dólares / Los monopolios extranjeros y sus aliados nativos controlan hoy prácticamente toda la economía nacional”⁸¹. Está clara la alegoría de las vacas sufriendo la violencia y los capitales ofreciendo publicidades de una vida despreocupada. Ese juego de imágenes propone desnudar la dependencia y la explotación. Con ello invitarán al debate en cada una de las proyecciones clandestinas en que fue exhibido el documental.

Así como Echeverría, Walsh, Solanas y Getino, también en la clandestinidad tuvo que trabajar Carlos Alonso. Todos sufrieron el exilio y Walsh incluso la muerte, como condenados por las opciones que descubre Piglia, instaladas por el Facundo y el Matedero de Echeverría ante la violencia del poder. Carlos Alonso reúne en una muestra llamada “Hay que comer” toda la obra que tiene como centralidad a la carne y a la violencia ligada a ella. Esta muestra recorre la obra de los años sesenta, setenta y principios

de un peronismo revolucionario”. V Jornadas de Sociología de la UNLP. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Departamento de Sociología, La Plata. Año 2008.

80 **Getino, Octavio y Solanas, Fernando**, “La hora de los hornos”, Grupo Cine Liberación. Año 1968.

81 **Getino, Octavio y Solanas, Fernando**, Op.Cit.

de los ochenta y en ella se puede observar el progreso de la violencia allí ilustrada que contestaba al progreso ascendente de la violencia institucional argentina. En principio el rostro de Juan Manuel de Rosas, armado con vacas, para *El Matadero* de Echeverría, donde el negro y el rojo copan los matices de las ilustraciones que el pintor hace para este cuento. Luego la obra avanza y en los setenta, haciendo una suerte de profecía, mostrando militares frente a reses colgadas, que se transmutan en seres humanos, mujeres y pedazos de cuerpos. A mediados de los setenta el autor sufre, además del exilio, la desaparición de su hija Paloma, en manos de las fuerzas represivas. La obra que presenta de los años ochenta mostrará, entonces, mujeres abusadas, arrastradas, descuartizadas por militares viejos. Aparece, según Alberto Giudisi, “la carne como metáfora. Metáfora de la Argentina y metáfora desgarrada del cuerpo humano reiteradamente mancillado, horadado, desollado. La simbiosis vaca-hombre es signo, alfabeto de una escritura que recrea la trágica historia nacional y retrata la ominosa impudicia de los poderosos que hicieron derecho adquirido del cuerpo-mercancía. Alonso lo explica con palabras precisas: ‘He tratado de reflejar todos esos personajes, todo ese mundo ligado a una economía que también está ligada a una forma cultural. Allí estaban desde la Sociedad Rural hasta las carnicerías, achicando los espacios, mezclándolos casi con los mataderos (...) donde la anatomía humana y la anatomía de la vaca, y la sangre de la vaca y la sangre del hombre están a veces a un mismo nivel de mercado y de precio.’”⁸². Y agrega en otro texto, “así, la metáfora traza finalmente su más terrible elipse. Y en este nuevo escenario del matadero nacional, las reses que cuelgan serán inexorablemente humanas y ausentes”⁸³.

Paula Luttringer, también fue víctima del terrorismo de estado en la última dictadura militar y también se tuvo que ir al exilio para no morir. Antes estuvo secuestrada en un centro clandestino de detención por cinco meses donde parió, a pesar de la tortura y los golpes, a su primera hija. Al volver a la Argentina, luego de un exilio de 15 años, descubre en la fotografía un medio de expresión que le permitía hablar de un tema que de otra manera no podía. Así lo explica Natalia Fortuny: “sobre la relevancia de la fotografía como medio para empezar a dar testimonio y tomar la palabra, Luttringer refiere la importancia de una muestra de Adriana Lestido sobre mujeres presas con sus hijos. (...) En sus palabras: ‘Ahí hay un quiebre. Cuando yo vi esas fotos pensé: se puede hablar de lo que me pasó. Ahí descubrí que se podía hablar con fotografía del

82 **Giudisi, Alberto**, “*La carne como metáfora*”, en Alonso, Carlos, “Hay que Comer”. Valencia, España: : Editorial Fundación Alon/Generalitat Valenciana, Año 2006. Disponible en: <http://www.fundacionalon.org/?p=1051>

83 **Giudisi, Alberto**, “*Prólogo*” en Echeverría, Esteban. “*El matadero*”; Ilustrado por Carlos Alonso. -1ª ed.- Buenos Aires: Editorial Fundación Alon, Año 2006.

trauma. En esa época yo no lo llamaba trauma, lo llamaba recuerdos que te invaden, le ponía otros nombres”⁸⁴. A partir de ello Luttringer estudia fotografía con Adriana Lestido y presenta como primer trabajo, *El matadero*, una alegoría del terror, el dolor, la violencia y la tortura a la que eran sometidos los cuerpos en los centros clandestinos de detención de la última dictadura.

Por último tomaré *El matadero* de Martín Kohan, que antes que escritor es crítico literario. Kohan sabe cómo funcionan en clave metafórica los mataderos y cuales son aquellas tensiones que hacen funcionar a los textos. Entonces decide montar su versión del matadero, ni en el matadero mismo, ni en el campo, sino que en el tránsito. Responde a una visión más contemporánea donde los límites entre campo y ciudad, lo rural y lo urbano, se desvanecen y todo parece un continuo. El mismo continuo que aparece más entre animal y los sujetos. En su ficción del matadero un camionero – Heredia- no acostumbrado a transportar ganado es contratado para transportar vacas a un frigorífico en una maniobra casi urgente. En medio del camino, se detiene a dormir en una estación de servicio, pero no puede, porque hay un rumor que lo mantiene despierto. No hay violencia explícita en este matadero, más que la amenaza de la próxima muerte de las vacas y lo que sucede con este chofer es que puede observar su conexión corporal con las vacas, lo que genera una solidaridad con su destino. Ese rumor que escucha no es ni animal, ni humano, está en el límite difuso, tan difuso, como el cuerpo de la vaca, que termina mezclándose, contagiándose, con el del camionero que la transporta a su faena.

Todos estos mataderos están atravesados, como ya dijimos por la violencia, que siempre está limitada, pero que circula y se derrama. Asimismo, todos caen bajo la seducción estética del matadero, y en la animalización como figura retórica para hablar de otras violencias.

Como institución social el matadero tiene el objetivo de aislar la violencia que

84 **Fortuny Natalia**, “*Imágenes sobrevivientes. Fotografía y memoria en una obra de Paula Luttringer*”, en Clepsidra. Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria, N° 1, marzo 2014.

VIOLENCIA, LÍMITES Y CIRCULACIÓN (O DERRAME)

genera la muerte planificada y sistematizada de animales por el modelo de producción del capital que transforma cuerpos vivos en carne o, más bien, en *productos cárnicos*. La violencia queda controlada espacialmente por los límites antes mencionados, como si el matadero fuera una piletta que la contiene para que no se derrame.

La tensión que se genera en el repertorio de los mataderos de la cultura, como ya vimos antes, tiene su fuerza en que estos límites siempre corren el riesgo de desbordarse y se desbordan. Y así como la violencia (y la muerte) no se *debe* derramar, tampoco se debería observar desde fuera lo que sucede dentro. El objetivo es cegar las miradas externas, para que socialmente no haya un compromiso con esa violencia. Pero en la serie de los mataderos sucede exactamente lo contrario. La violencia y la muerte desbordan a la institución y los muros que la contienen y el matadero se transforma en un tropo, en un aparato retórico para poder irradiar denuncias de otras violencias.

En su análisis sobre los mataderos, Gabriel Giorgi explica: “El matadero moderno es una institución secreta, oculta a la visión pública, el “deseo de ver” el proceso de faenamiento y de producción de carne lo acompañó desde sus comienzos”⁸⁵. Define entonces al matadero como una máquina óptica “dónde se estimulan y al mismo tiempo se regulan horizontes de visibilidad pública, (...) y tiene que ver con el proceso de transformación del cuerpo en mercancía”⁸⁶. Y en otra parte de su texto insiste “la historia de los mataderos es la de su creciente reclusión y encierro, hasta llegar a los frigoríficos y granjas industriales contemporáneos que restringen al máximo toda visibilidad pública.”⁸⁷

Para ejemplificar esto Giorgi menciona las polémicas leyes “Ag-Gag” también

85 **Giorgi, Gabriel**, Op. Cit.

86 *Íbidem*.

87 *Íbidem*.

conocidas como *leyes mordaza del sector agropecuario* que desde hace unas décadas se impulsaron en algunos estados de Estados Unidos. Estas leyes penalizan el registro y la publicación de imágenes de lo que sucede dentro de los establecimientos agrícolas industriales. Intentan frenar lo difundido por diversos frentes de activistas por la defensa de los animales en ese país. De acuerdo al estado la penalidad impuesta por la ley para cualquiera que fotografíe o filme dentro de estos establecimientos y lo haga público varía entre la cárcel y ser tratado incluso hasta como terrorista.⁸⁸

Al contrario de esta operación de ocultamiento, los textos que corresponden al repertorio de los mataderos de la cultura “se organizan en torno al fracaso de esa demarcación y de esa zona: son contagiosos, expansivos, difusos, atravesados por líneas de fuga. Sus límites siempre fallan. Los mataderos siempre son el “foco” de algo que nunca se queda dentro de sus límites. Si la función social del matadero es la de aislar la muerte de la vida, lo animal de lo humano, los mataderos de la cultura narran insistentemente, el fracaso de esa función: la muerte animal no permanece ni en el matadero ni en el animal. (...) Pone el cuerpo del animal en el centro de la mirada, y desde allí disloca las distinciones entre animal y humano, y entre cuerpo vivo y cuerpo muerto; y al hacerlo interroga la naturaleza histórica y política de esas distinciones.”⁸⁹ Es decir que al derramarse la violencia del matadero y ponerse el cuerpo como terreno de disputa, es que se permite ver y traducir distintas violencias que aparecen primero en los animales, después en los hombres. En el matadero todos los cuerpos están atados a la violencia y eso parece contagiarse al afuera.

88 *Estas leyes que desde el 2011 se han vuelto más y más populares en algunos estados de la Unión Americana amenazan a la población no sólo porque opacan la transparencia de la industria alimenticia sino porque problematizan cuestiones de libertad de expresión y libertad de la prensa. Las leyes se aplican de la misma manera a activistas, periodistas y empleados que busquen revelar actos o situaciones cuestionables dentro de granjas.*

Más información en: <http://ecoosfera.com/2013/04/ag-gag-leyes-que-protegen-el-abuso-animal-y-a-los-abusadores/>

Y este es un famoso artículo que escribió en el año 2013 Richard A. Opper Jr. para The New York Times sobre el tema: <http://www.nytimes.com/2013/04/07/us/taping-of-farm-cruelty-is-becoming-the-crime.html>

89 **Giorgi, Gabriel**, Op. Cit.

ANIMALIZACIÓN Y BIOPOLÍTICA

“La biopolítica establece lo humano constituyéndose políticamente a partir de una gestión de los cuerpos. Es allí donde la cultura trabaja a partir del animal: justamente porque desde ese umbral es posible imaginar otros modos de relación con el cuerpo y entre cuerpos, y otras políticas de lo viviente que no repongan esa matriz sistemáticamente violenta del individuo (neo)liberal, capitalista, propietario, su cuerpo privatizado y conyugalizado, constituido en el principio de inteligibilidad de la vida humana, la norma de lo humano”⁹⁰.

Gabriel Giorgi. *Formas Comunes. Animalidad, Cultura, Biopolítica.*

La figura retórica clave en el repertorio de los “mataderos de la cultura”, es la animalización. En esta serie de textos y de producciones discursivas que gravitan alrededor del matadero, la muerte animal sistematizada se convierte en un tropo (en los mataderos se matan hombres como si fueran animales, el que mata también es un animal), una figura retórica que condensa los sentidos de la violencia, en particular la violencia política, a la muerte particularmente política. La figura retórica, la metáfora, se monta sobre la muerte animal para justificar o explicar la muerte de las personas. “Se mata a un hombre como se mata a un animal, aparecen hombres que matan como matan animales, se animaliza la muerte, etc. El matadero alegoriza ese proceso por el cual el exceso propio de la violencia soberana animaliza lo social porque condensa la

suspensión de toda ley”⁹¹.

En la edición N°31 del programa de televisión *Filosofía aquí y ahora*, que José Pablo Feinmann tenía en el Canal Encuentro se analiza a Esteban Echeverría y a su *Matadero*. Allí, el filósofo analiza la animalización de Matasiete, de los demás carniceros y del pueblo presente. Como vimos son constantemente asimilados a la condición animal. Feinmann nos hace la siguiente llamada de atención: “Como el proyecto unitario era liquidar a todos estos gauchos bárbaros es fundamental que no pertenezcan a la condición humana. Yo le voy decir algo muy claro: si usted quiere matar a alguien, lo va a matar más fácil si considera que ese alguien no pertenece a la condición humana. Por ejemplo, para Hitler los judíos no pertenecían a la condición humana porque pertenecían una raza inferior. Hay una famosa declaración(...) del general Camps, jefe de la policía durante la dictadura de Videla en la provincia de Buenos Aires que dice: ‘Nosotros no matamos personas, matamos subversivos’. Entonces, el hecho de que Echeverría describa a estos hombres como animales está preparando el terreno para una represión feroz que el unitarismo de Buenos Aires va a llevar sobre las provincias”⁹².

Con el devenir histórico de nuestra sociedad hay un movimiento al respecto de cómo esa animalización es utilizada en los distintos textos y es fundamental poder observarlo. Este movimiento permite entender o traducir la violencia que resulta tras la decisión biopolítica de discernir entre cuerpos que protegemos para la vida y cuerpos que pueden matarse.

Como lo explica Giorgi, “la vida animal empezará de modos cada vez más insistente, a irrumpir en el interior de las casas, las cárceles, las ciudades; los espacios de la política y de lo político verán emerger en su interior una vida animal para la cual no tienen nombre; sobre todo, allí donde se interroga los cuerpos, sus deseos, sus enfermedades, sus pasiones y sus afectos”⁹³. Y continúa con la idea que creo central para el análisis de los textos más contemporáneos y que es uno de los cuestionamientos que pretendo trabajar con mi foto-reportaje: En las versiones más actuales del matadero “despuntará una animalidad que ya no podrá ser separada con precisión de la vida humana. En estos materiales el animal cambia de lugar en los repertorios de la cultura: la distinción entre humano y animal, que durante mucho tiempo había funcionado como un mecanismo ordenador de cuerpos y sentidos, se tornará cada vez más precaria”⁹⁴.

91 **Giorgi, Gabriel**, *La vida impropia. Historia de Mataderos*. BOLETIN/16 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Universidad de Nueva York, Nueva York, Diciembre de 2011

92 **Feinmann, José Pablo**, *Filosofía aquí y ahora*, Tercera Temporada, Capítulo 31, en Canal Encuentro, Buenos Aires, Año 2010. <http://encuentro.gob.ar/programas/serie/8011/143>

93 **Giorgi, Gabriel**, Op. Cit.

94 *Íbidem*.

El animal, entonces, cambia de lugar en la cultura y este movimiento genera una desestabilización de la distancia entre humano y animal. Las delimitaciones tajantes entre especies comenzarán a *permeabilizarse*. Ello será para el autor, una de las transformaciones más interesantes y más significativas de la cultura contemporánea. El movimiento del lugar del animal en la cultura promueve nuevos debates y posicionamientos en cuanto a procedimientos ordenadores más generales, relacionados con la bio-políticas que ordenan los cuerpos y la vida. Este desplazamiento clave, que en los textos analizados tiene lugar en materiales estéticos y retóricos, se centra en que “el animal empieza a funcionar de modos cada vez más explícitos como un signo político”⁹⁵.

Hasta entonces, como en el cuento de Echeverría, el animal era el tropo de una alteridad heterogénea, ajena a la posibilidades del orden social establecido. Sobre esta figura retórica, como vimos recién, se proyectan valoraciones, jerarquías y exclusiones raciales, “de clase, sexuales, de género, culturales”. En los textos más actuales, en cambio, ese animal se vuelve interior, próximo, contiguo, la instancia de una cercanía para la que no hay “lugar” preciso y que disloca mecanismos ordenadores de cuerpos y sentidos.

En la violencia de la muerte animal de los nuevos mataderos se pone en escena un territorio clave para pensar estas nuevas distribuciones, contraposiciones y movimientos, en la medida en que condensa *la vida eliminable o sacrificable*.

Esto se articula directamente con la formulación de Foucault en cuanto a la aparición del biopoder en la modernidad, “El viejo derecho de hacer morir o dejar vivir fue reemplazado por el poder de hacer vivir o de rechazar hacia la muerte”⁹⁶.

El “hacer vivir” pone en el plano de las intervenciones políticas al ciclo de la vida (nacer, crecer, reproducirse y morir). Se lo arranca a la naturaleza al ser algo dispuesto por una intervención política y artificial. Según Giorgi, el “hacer vivir”, intensifica, en un círculo creciente, la inclusión de lo biológico y de las temporalidades del vivir y del morir en el campo de las decisiones y de intervenciones de lo político.

El filósofo italiano Giorgio Agamben⁹⁷ le da una vuelta más a la postulación de Foucault y agrega que esta distinción, entre *bíos* (formas de vida reconocibles, vida política,) y *zôe* (vida desnuda o existencia biológica sin más, aquellas vidas a abandonar,

95 Íbidem

96 **Foucault, Michel**, *Historia de la sexualidad. La voluntad de saber*, México, Siglo XXI, Año 1984.

97 **Agamben, Giorgio**. *Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Valencia: Pre-textos, Año 2003.

las vidas cuyos asesinatos no constituyen delito) existe desde el principio del derecho⁹⁸. Esto es porque *zôe* (o *zoé*) y *bios* se relacionan, de manera directa y total en la modernidad, como lo describe Foucault. Pero, según Agamben, esta relación existió desde siempre, sin posibilidad alguna de ser escindida. El ser *meramente político* no se puede pensar como exclusión absoluta del sólo vivir, sino como el lugar del hombre definido como animal viviente y, *además* (como una suma), capaz de existencia política. Para ello debe suprimir aquello que lo caracteriza como solo viviente para realizar aquello que lo distingue como hombre. Hay algo que se presupone, que se incluye, como aquello que hay que suprimir por medio de la exclusión para pertenecer a la vida política: su animalidad. “El sacrificio del animal (y de lo animal en el hombre) es así inherente a la lógica de violencia que subtiende a la distinción jerárquica entre humano y animal”⁹⁹.

Así, cuerpo y subjetividad nunca se superponen: las ejecuciones del poder, desde la biopolítica, pasan justamente por eso irrepresentable, inasimilable, *el resto que la línea de sombra de los cuerpos no logra cubrir*¹⁰⁰, el exceso que no termina de ser individuado, identificado, humanizado, porque es en torno a ese límite que se gestionan las decisiones entre el hacer vivir y el abandono, entre las vidas a proteger y las vidas a desamparar. Esa línea es la que se traza sistemáticamente desde el animal, desde lo animalizado y la vida animal como su punto de tensión, de exterioridad. “*Esa disimetría, esa dislocación es el terreno mismo de las biopolíticas contemporáneas; ese terreno es el que se inscribe y se contesta desde las inscripciones de lo animal en la cultura*”¹⁰¹.

98 Íbidem

99 **Wolfe, Cary**, *Animal Rites. American Culture, the Discourse of Species and Posthumanist Theory*, Chicago, University of Chicago Press: Año 2003. <http://press.uchicago.edu/ucp/books/book/chicago/B/bo14171850.html>

100 **Giorgi, Gabriel**, Op. Cit.

101 **Wolfe, Cary**, Op. Cit.

TRES ESTRUCTURAS

Gabriel Giorgi presenta tres estructuras para analizar los diversos mataderos de la cultura. Una vez que planteamos antes las características comunes (violencia, límites, animalidad y biopolítica) podemos comenzar a ver las diversidades de los textos que muestran características y estilos de época. Giorgi encuentra tres grupos o tipos. El de la “Violencia Soberana”, en dónde encontramos el texto de Echeverría o el Facundo, donde hay un claro estilo modernista, luego los textos agrupados en “Trabajo y Capital” en dónde podemos encontrar al Matadero de Walsh y a la Hora de los Hornos de Pino Solanas y Getino, pero dónde también se encuentra quizás Carlos Alonso. Por último presenta un estilo actual, el de la “Animalidad Permeable” del que ya establecimos antes algunas características. El animal aquí pierde sus bordes, aparece en el centro de la escena *desbordando* hacia el humano y lo humano mostrando su animalidad inherente e indisoluble al ser vivo, su Zoê. Entran aquí el matadero de Luttinger y el matadero de Kohan. Como dije antes, es también pretensión de mi ensayo.

Violencia Soberana.

Es el poder de matar a partir de la excepción a la ley. En esta serie el poder soberano mata hombres “como si fueran” animales y a la vez el que mata lo hace “como un animal”. Los mataderos de la cultura escenifican así “la figura zooteológica que pone en crisis la figura de lo humano por exceso de fuerza y de violencia”¹⁰². El poder soberano decide la vida y la muerte de los cuerpos, como el juez en *El Matadero*, decide si degollar o no al Unitario.

Hay entonces, un exceso soberano como constante de una violencia argentina: los antagonismos políticos (civilización y barbarie, peronismo y antiperonismo, genocidio y resistencia) serán pensados, leídos y escritos, en torno a las reescrituras de *El*

matadero de Echeverría, “como guerra entre especies, entre humanos y sub-humanos –una guerra en el límite mismo de la especie, entre lo humano y los cuerpos animalizados, monstruosos, irreconocibles de los otros-; el matadero condensa así la fábula de la soberanía como fuerza anticivilizatoria y antidemocrática que asedia la frágil modernidad argentina.”¹⁰³ El animal, la relación con el animal, es decisiva en la medida que condensa ese revés de la civilización que es la violencia soberana. Entran aquí, entonces, el matadero de Echeverría, *El Facundo*. Giorgi también incorpora la fiesta del Monstruo de Borges y Bioy Casares. Todas historias donde se expone la necesidad de una violencia desde el poder soberano que contenga (ponga límite a) la animalidad del otro.

Cuerpo y Capital

El otro tema piensa la relación entre animalidad y política no tanto desde la cuestión de la soberanía, sino desde la cuestión del capital – donde el cuerpo es cuerpo explotado. Hay una continuidad entre los cuerpos de los animales y los cuerpos de los trabajadores que se da “bajo el signo de su explotación y de su valor económico”. Esto lo lee abiertamente Alonso, cuando, como ya mostramos explica que en su trabajo “*la anatomía humana y la anatomía de la vaca, y la sangre de la vaca y la sangre del hombre están a veces a un mismo nivel de mercado y de precio*”¹⁰⁴.

El matadero es entonces una herramienta del capital o un dispositivo biopolítico “que enlaza los cuerpos -de los animales y de los trabajadores- en torno de la producción de la carne como mercancía. (...) Lugar ambivalente entre la vida y la muerte en el que el cuerpo consumible del animal y el cuerpo explotable del trabajador se reflejan e intercambian posiciones”¹⁰⁵.

Los mataderos de la cultura se vuelven así una instancia donde se piensa la ecuación, siempre política, entre vida y valor. En esta serie el umbral entre la vida y la muerte del animal en *el matadero* irradió una constelación de sentidos en que se inscribe tanto el cuerpo del trabajador como la carne vuelta mercancía. En estos textos hay una regla común: iluminan el cuerpo del animal como foco de explotación, crueldad y muerte para reflejar en él el cuerpo explotado, expropiado y alienado del trabajador.

*Se vuelven contiguos el cuerpo del animal y el del trabajador*¹⁰⁶. Los exhiben como víctimas de un mismo mecanismo; cultivan, así, la imagen vampírica del capital, que

103 Íbidem

104 **Alonso, Carlos**, citado por Giudisi, Alberto, en “Prólogo” en Echeverría, Esteban, “*El matadero*”; Ilustrado por Carlos Alonso. -1ª ed.- Buenos Aires: Editorial Fundación Alon, Año 2006.

105 **Giorgi, Gabriel**, Op. Cit.

106 Íbidem

extrae la vida de los cuerpos para transformarla en mercancía y valor. Es lo central en el cambio que Walsh hace del matadero, en dónde el trabajador, deja de ser el bárbaro y es puesto en el centro de la escena. Pasa de ser un ser sin cultura, a una persona con tradiciones y valores muy precisos. El antagonista pasa a ser el capital internacional que explota la riqueza conseguida por el trabajador, porque “Las carnes refrigeradas son a la Argentina, para bien o para mal, lo que el Café para Brasil, el azúcar para Cuba, el oro y los diamantes para Sudáfrica”¹⁰⁷.

Lo mismo aparece explícitamente en el relato que hace la voz en *off* con la que se inicia la escena elegida de la hora de los hornos: “El trabajo de un pueblo convertido en mano de obra barata construyeron la riqueza de las grandes potencias. Es esta explotación la causa del atraso, la miseria, la opresión, la que posibilita el financiamiento y el alto nivel de vida de las naciones desarrolladas”¹⁰⁸.

No hay una solidaridad profunda con el animal en estos textos. Solamente hay una metáfora que utiliza al animal para hablar del trabajador explotado. “En estos textos el animal se transforma en un figura retórica para visibilizar las condiciones de trabajo en la producción capitalista y poder hablar sobre la mercancía. El animal es un artefacto desde el cual se operan figuras retóricas, pero está despojado de estatuto político como tal, por que lo que se politiza es el trabajo y al trabajador. El animal es solo un soporte. Se utiliza la distinción entre especies para significar la tensión entre clases”¹⁰⁹. No hay una continuidad entre el cuerpo del trabajador y el animal más que en la metáfora.

Si aparece un matadero muy distinto al de Echeverría, un matadero moderno, donde la mecanización de la producción y la figura del proletariado en la constelación entre la máquina y el animal escenifican el trabajo y la deshumanización como marca de la modernidad técnica del capital. El matadero se vuelve una instancia donde se lee el nuevo orden disciplinario del capital, en la conjunción de la técnica de producción masiva y de una docilización generalizada de los cuerpos.

Los “mataderos de la cultura” articulan hasta aquí dos series y dos políticas: la política “arcaizante”, barbarizante y pre-moderna de la violencia soberana y las políticas modernizadoras del capital. En la actualidad los mataderos se han vuelto un lugar clave para pensar la relación entre animalidad y política que permite leer la tercer estructura.

107 Walsh, Rodolfo, Op. Cit.

108 Getino, Octavio y Solanas, Fernando, Op. Cit.

109 Giorgi, Gabriel. Op. Cit

Animalidad Permeable

Los nuevos textos sobre el matadero, más allá de que no dejen las estructuras que remiten al cuento de Echeverría, trabajan sobre la dislocación entre el *bios* y *zôe*. Hablan de una nueva ambivalencia entre humano y animal. Como ya vimos, con ello permiten hablar de las biopolíticas que nos condicionan como seres vivos sin velamientos. En los mataderos toda distinción firme, estable, entre humano/animal es relevada por la distinción más inestable y política entre bios/zoé, entre vidas protegidas y vidas eliminables. Narran la producción de carne – la transformación del cuerpo en carne- justamente porque ese es el signo que desarticula la oposición entre animal/humano y es esa inestabilidad la que se inviste políticamente. Todos *“los mataderos de la cultura funcionan como saber biopolítico”*, pero en particular estos últimos, los actuales, ponen al cuerpo, a la animalidad común y a la biopolítica que los atraviesa en el centro de la escena.

Como explicamos anteriormente, la oposición entre humano y animal, fue una matriz de muchos sueños civilizatorios del humanismo que se expresaron en los antagonismos de los mataderos anteriores: Civilización y Barbarie, Unitarios y Federales, Urbano y Rural, etc. De un lado la razón, del otro lado la animalidad. En los mataderos contemporáneos es reemplazado por una nueva distribución biopolítica, arbitraria e inestable, “entre persona y no-persona, entre vidas reconocibles y legibles socialmente y vidas opacas al orden jurídico de la comunidad. El animal como artefacto cultural nos permite pensar ese pasaje”¹¹⁰.

El animal aquí deja de tener una forma fija, pierde los bordes y contagia su animalidad al resto de los personajes, de las escenas, de la historia. Si bien hay animalización, ese animal deja de ser un opuesto, una otredad o un soporte para otros significados. Ya no puede ser metáfora de otras denuncias. Ahora el animal es interior, es parte de los personajes a los que su *Zôe* los desborda. Eso sucede en el caso del *“El matadero”* de Kohan, dónde el protagonista, el chofer del camión se encuentra con un vivir y un transitar común en la carga de animales que lleva a la faena. Allí encuentra Kohan el motor de su cuento (y es aquello que he intentado también lograr en mi trabajo fotográfico): *“Lo animal pierde forma, se vuelve un contorno indeterminado, mutante, abierto; ilumina cuerpos irreconocibles, potencias corporales y fuerzas sin nombre, en el límite mismo de la especie humana, en zonas de indeterminación entre especies y cuerpos”*¹¹¹.

Asimismo creo que esta indeterminación aparece también en las fotos de Paula Luttringer. En un montaje en blanco y negro, muy contrastado, vemos cuerpos que re-

110 Íbidem. .

111 **Giorgi, Gabriel.** Op. Cit.

conocemos como ganado, pero que podrían confundirse con el imaginario colectivo de las personas sometidas en un centro clandestino de detención. Es un relato de terror y violencia, donde las vacas se confunden con los hombres y los hombres con animales. La tensión de las fotos está en que si bien reconocemos a los animales en las imágenes, nuestra memoria colectiva nos permite ver personas en aquellas situaciones.

Considero que esto responde al objetivo de la fotógrafa de trabajar con la incertidumbre, el no saber que es realmente lo que se ve y que el observador tenga que construir lo que se alegoriza pero que falta. Como dice Luttringer en la entrevista que le hace Natalia Fortuny, “no tengo por qué dar la certidumbre a quien va a observar mi trabajo cuando todo mi proyecto es acerca de la incertidumbre, de no saber. Yo no sé dónde están mis amigos muertos enterrados. Hay muchas cosas que no tienen cierre en Argentina. Y yo no quiero nunca que mi trabajo tenga un cierre”¹¹².

112 **Luttringer, Paula**, citada por Fortuny Natalia en *Imágenes sobrevivientes. Fotografía y memoria en una obra de Paula Luttringer*, en Clepsidra. Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria, N° 1, marzo 2014.

LA NARRACIÓN EN IMÁGENES

Hasta aquí he presentado diferentes mataderos de la cultura para acompañar a mi propio ensayo fotográfico, con la intención de que pueda inscribirse dentro de esta serie y dialogar con ellos. A modo de cierre presentaré entonces una lectura de las fotografías del ensayo y la estructura del relato que conforman. Las ideas que siguen provienen de los diálogos mantenidos en sucesivas ediciones del trabajo con mi co-tutora Gisela Volá de la Sub.coop, quien dirigió mayormente el segmento narrativo visual de esta tesina.

Como hemos visto, la fotografía ofrece múltiples sentidos abiertos y deja siempre un margen de sentido a agregar por parte de quien la mira, y precisamente en eso radica su potencia. A continuación describiré algunos de los recursos narrativos que intenté poner en juego en estas imágenes.

Presento este ensayo segmentado en tres módulos:

El primero va de la 1ª a la 14ª imagen y muestra al animal en su hábitat o en aquellos lugares donde lo reconocemos por lo general. En el campo o en la ruta. Aparecen algunos indicios de lo que va a ocurrir por la presencia de algunas intervenciones del hombre como las caravanas en las orejas (los plásticos que se les aplican, aquello que los marca e identifica) o el camión que transporta animales. El objetivo de las primeras imágenes es bien narrativo: presentar a los animales. Por ello, en un principio, hay un camino de campo rústico, con barro y escaso pasto, delimitado por el paso de los animales y de los camiones. Hay una huella de animal que invita a entrar a una historia de campo y naturaleza y desde el comienzo está en tensión ya que aparece cruzada con la huella del camión y del hombre. La segunda imagen trabaja con una luz dramática sobre el perfil de un chancho, al que le vemos su oreja marcada. Ahí tenemos un nuevo indicio de la presencia del hombre: su marca sobre los cuerpos, que va a ser importante en el relato. Este plano corto intenta montar preguntas sobre el animal y

enfocar allí la narración. La tercera imagen busca lo icónico del campo que es la vaca. Remite a la vaca como producto: puede ser la vaca del envase de dulce de leche o la vaca del cartel de una carnicería. La foto siguiente es directamente el símbolo de una vaca en una señal de ruta para el hombre y pretendo el juego de las formas con la anterior.

Este inicio tiene además, como elemento narrativo central, un tríptico que intenta resumir el espíritu del ensayo. Está formado por la 5ª, 6ª y 7ª imagen. En primer lugar aparece el pasto del campo, aquello que es la fuente de alimento de todo (la tierra, y en especial el pasto, es dónde se inicia este ciclo de alimentación y de vida). A continuación se presenta una foto de los ojos de un chanco con una mirada potente. Por último vemos la sangre. Este tríptico intenta ser un resumen del trabajo: son tres tiempos -principio, nudo y desenlace- contados en tres texturas que van desde el pasto como alimento a la sangre derramada. En este tríptico se explicita y se adelanta la intención de lo que se quiere contar en el ensayo. Son planos cerrados. La violencia está implícita en la imagen por lo que invita la mirada del chanco y por la muerte que se adelanta en la sangre.

Luego hay también una foto de un *feed lot*, donde no hay pasto, solo hay barro como en el cuento de Echeverría. Se ve la batea donde comen las vacas, alejada de la imagen colectiva de la vaca que pasta apaciblemente en el campo. Aparecen las vacas idénticas, como clones, con el mismo peso, alimentadas de la misma manera, de la misma edad. Vacas uniformadas, producidas en serie. Se hace explícita la biopolítica que decide cómo tienen que ser esos cuerpos acorde a un sistema de producción tardo capitalista. Una vaca como producto estandarizado, que puede repetirse y uniformarse para poder ser mercantilizada.

En el segundo módulo del trabajo trato de explicitar el miedo del animal. Se desarrolla desde la 15ª a la 21ª imagen en donde se subraya el terror y la tensión que genera la alarma en el animal ante la presencia de la violencia y de la muerte. Aparece la máquina apretando al chanco, sometiéndolo, aparece también la mirada de la vaca aterrorizada. El ojo como ventana para entender la sensibilidad del animal. Aparece el miedo a la muerte en esa mirada de la vaca. Ese ojo sabe lo que va a pasar y, si impacta, es por todo lo que no muestra. Aunque no hay sangre, no hay cuchillos, no hay hombres, al momento de la edición entendí que tal vez sea la que mejor habla de toda esa violencia que no está explícita. Genera tensión en el relato y considero que permite salir de los lugares comunes en un tema tan fotografiado e ilustrado como el matadero. Por último, aparece inevitablemente la muerte.

El tercer módulo va desde la imagen N°22 hasta la fotografía final Nro 41 y se extiende en la transformación del animal en carne, en producto y en consumo. Dejamos

de ver un animal y pasamos a ver un producto. Vemos los pasos de su transformación, atravesados por la mano del hombre, hasta el cierre con la imagen de un asado, como final. Ahora sí aparece explícitamente el hombre interviniendo para convertir al cuerpo del animal en mercancía.

Una vez visto muerto el animal considero que se vuelve importante ver al hombre interviniendo. Ese hombre que es trabajador aparece como el encargado, el ejecutor, de una cadena de violencia que arma un producto para la venta y a su vez es un ser explotado: su propio cuerpo es explotado por la maquinaria del frigorífico. Además me pareció importante mostrar al frigorífico como máquina dando un contexto a este módulo final.

Muchas fotos muestran aquello que no queremos ver -como sugería Michael Pollan-, a lo que la gente cierra los ojos -como decía el chef Alex Atala-, donde se pierde el respeto al animal como fuente de alimento. Las cosas que sabemos pero a las que rehuimos. En estas últimas aparece explícitamente la forma en que se le saca la piel al animal o la forma en que la vaca se parte al medio. El animal desaparece cuando se parte la vaca al medio, cuando la vaca ya es un producto que reconocemos en nuestra cotidianeidad: pedazos de carne. Por otra parte el hombre aparece como ejecutante frente a los chanchos, las vacas o preocupado porque la maquina que es el matadero no deje de funcionar.

Si los mataderos funcionan como un aparato óptico que no permite que se vea lo que sucede dentro -donde se ciega o vela la violencia que allí sucede-, los mataderos de la cultura funcionan como visualidades que desbordan ese aparato para mostrar la violencia que allí acontece. La riqueza de los trabajos visuales y literarios acerca del matadero adquiere su fuerza al tensar la violencia y permitir que ella se derrame, se acerque a nosotros, a nuestros cuerpos. Específicamente en cuanto a lo fotográfico, la potencia de la violencia que emanan los mataderos hace difícil que se pueda desviar la mirada, y esto es lo que intenté trabajar en las imágenes de este ensayo.

Pensando en qué era lo que encontraba en esa violencia, en qué era lo que dañaba (y me atraía mostrar), aparecían el dolor y el cuerpo compartido con este animal. Porque la violencia del matadero se ejecuta sobre los cuerpos y se desborda en esa corporalidad compartida, ese *zoê* que vive en el animal y en el hombre. Que el dolor pueda ser el mismo es lo que intenté plasmar en las fotos: en lo indeterminado que dejan las texturas, en la piel y las miradas animales que podrían ser humanas. En el dolor de muerte en el animal, que estremece la propia piel.

Bibliografía:

- **Agamben, Giorgio.** *Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida.* Valencia: Pre-textos, Año 2003.
- **Alonso, Carlos,** citado por Giudisi, Alberto, en “Prólogo” en Echeverría, Esteban, “*El matadero*”; Ilustrado por Carlos Alonso. -1ª ed.- Buenos Aires: Editorial Fundación Alon, Año 2006.
- **Altamirano, Carlos y Sarlo, Beatriz,** *Ensayos Argentinos. De Sarmiento a la Vanguardia.* Buenos Aires : Hachette, Año 1983
- **Atala, Alex,** en *Chef’s Table*, Documental de TV, 2da.Temporada, 2do Episodio. Netflix. 2016.
- **Bajtín, Mijaíl,** *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais,* Madrid, Alianza: Año 2005
- **Barthes, Roland.** *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía.* Barcelona. Paidós. Año 1989.
- **Bataille, Georges.** *La parte Maldita* – 1ª edición – Buenos Aires: Las Cuarenta. Año 2007.
- **Benjamin, Walter.** *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica.* En *Estética de la imagen: fotografía, cine y pintura.* Compilado por Tomás Vera Barros. 1ª edición. Ciudad de Buenos Aires. La Marca Editora. Año 2015.
- **Beret, Marcelo.** Entrevista Personal. 10 de Septiembre de 2017
- **Bourdieu, Pierre** (comp.) *La fotografía, un arte intermedio.* México DF: Editorial Nueva Imagen. Año 1979
- **Bragagnolo, L.** Entrevista personal. 9 de octubre de 2017.
- **Daniel Link,** *Carnestoladas,* Reseña sobre el libro “Costumbres de la Carne” de Alejandro Caravario, en el suplemento Radar del Diario Página 12, 2002. <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-55-2002-03-14.html>
- **Didi-Huberman, Georges.** *La emoción no dice ‘yo’ ”.* Diez fragmentos sobre la libertad estética. En Jaar, Alfredo (Comp.), *La política de las imágenes* (pp. 223-243). Santiago de Chile: Metales pesados. Año 2008.
- **Echeverría, Esteban.** *El matadero;* Ilustrado por Carlos Alonso. -1ª ed.- Buenos Aires: Editorial Fundación Alon, Año 2006.
- **Feinmann, José Pablo,** *Filosofía aquí y ahora,* Tercera Temporada, Capitulo 31, en Canal Encuentro, Buenos Aires, Año 2010. <http://encuentro.gob.ar/programas/serie/8011/143>
- **Feinmann, José Pablo,** *Unas notas sobre el matadero,* en Alonso, Carlos, *Carlos Alonso ilustrador,* coordinado por Alberto Giudicci, 1ª ed. Buenos Aires: Editorial: Fundación Alon. Año 2007.
- **Fortuny Natalia,** *Imágenes sobrevivientes. Fotografía y memoria en una obra de Paula Luttringer,* en Clepsidra. Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria, Nº 1, marzo 2014.
- **Fortuny, Natalia,** *Memorias fotográficas: imagen y dictadura en la fotografía argentina contemporánea.* - 1a ed. - Buenos Aires: La Luminosa, 2014.
- **Foucault, Michel,** *Historia de la sexualidad. La voluntad de saber,* México, Siglo XXI, Año 1984.
- **Getino, Octavio y Solanas, Fernando,** *La hora de los hornos,* Grupo Cine Liberación. Año 1968.
- **Giorgi, Gabriel,** *La vida impropia. Historia de Mataderos.* BOLETIN/16 del

Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Universidad de Nueva York, Nueva York, Diciembre de 2011

- **Giorgi, Gabriel**, *Formas Comunes: Animalidad, cultura, biopolítica*.- 1ª ed. - Buenos Aires, Eterna Cadencia Editora, 2014.
- **Giudisi, Alberto**, *La carne como metáfora*, en Alonso, Carlos, *Hay que Comer*. Valencia, España: : Editorial Fundación Alon/Generalitat Valenciana, Año 2006. Disponible en: <http://www.fundacionalon.org/?p=1051>
- **Giudisi, Alberto**, *Prólogo* en Echeverría, Esteban. *El matadero*; Ilustrado por Carlos Alonso. -1ª ed.- Buenos Aires: Editorial Fundación Alon, Año 2006.
- **Herrera, E.** *Entrevista Personal*. 13 de octubre de 2017.
- **Jorge Luis Borges**. Obras completas en colaboración (con Adolfo Bioy
- **Jozami, Eduardo**. *Rodolfo Walsh. La palabra y la acción*. 1ª ed. Buenos Aires. Editorial La Página S.A. Año 2011.
- **Kohan, Martín**, *Las Fronteras de la Muerte*, en *Las brújulas del extraviado. Para una lectura integral de Esteban Echeverría* de Alejandra Laera y Martín Kohan (comps.) , Rosario, Beatriz Viterbo, 2006
- **Luttringer, Paula**, citada por Fortuny Natalia en *Imágenes sobrevivientes. Fotografía y memoria en una obra de Paula Luttringer*, en *Clepsidra. Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria*, N° 1, marzo 2014.
- **Manzoni, Carlos**. *El consumo de carne es record en el país y se apunta al mercado externo*. Diario La NACION. Buenos Aires. 24 de Septiembre de 2017
- **Piglia, Ricardo**, *La Argentina en pedazos*, 1ª ed – Buenos Aires: Ediciones de la Urraca/Colección Fierro. Año 1993.
- **Pollan, Michael**. *El dilema del Omnívoro* - 1ª edición - Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Debate. Año 2017.
- **Rancière, Jaques**. *El teatro de las imágenes*. En Jaar, Alfredo (Comp.), *La política de las imágenes* (pp. 69-89). Santiago de Chile: Metales Pesados. Año 2008.
- **Reguillo Cruz, Rosana**, *Sin Cédula de Identidad. Cuerpos elusivos en la encrucijada contemporánea*, en *Body Politics: Políticas del cuerpo en la fotografía latinoamericana*. Coordinado por Marcelo Brodsky y Julio Pantoja. 1era. Edición. Buenos Aires. La Marca Editora. 2009
- **Smith, Peter H.** *Carne y Política en la Argentina*. Hyspamérica Ediciones Argentina, Buenos Aires. Año 1986
- **Sontag, Susan**, *Sobre la fotografía* - 1º ed. – Buenos Aires, Editorial Debolsillo, 2012.
- **Vallejos S.** Entrevista personal. 10 de Octubre de 2017.
- **Viñas, David**, *Literatura argentina y política: De los jacobinos porteños a la bohemia anarquista* – 1ºed. - Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, Año 2005.
- **Walsh, Rodolfo**, *El Matadero*. Relato No Ficción. En *El Violento Oficio de Escribir. Obra periodística (1953 - 1977) corregida y aumentada*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor. Año 2008.
- **Wolfe, Cary**, *Animal Rites. American Culture, the Discourse of Species and Post-humanist Theory*, Chicago, University of Chicago Press: Año2003. <http://press.uchicago.edu/ucp/books/book/chicago/B/bo14171850.html>
- **Wolkowicz, Paula**, *La hora de los hornos del Grupo Cine Liberación y la construcción de un peronismo revolucionario*. V Jornadas de Sociología de la UNLP. Uni-

versidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.
Departamento de Sociología, La Plata. Año 2008.

– **Zitarroza, Alfredo.** *Uruguay for export en Guitarra Negra.* Movieplay, España.
Catálogo 17.1268/1. Año 1975

Agradecimientos:

A Natalia Fortuny por saber tutorearme a la distancia y alentarme a seguir en los momentos precisos.

A Gisela Volá, Gerónimo Molina y Nicolas Pousthomis de la cooperativa de fotógrafos Sub por compartir sus saberes y sus formas de ver, las que me llenaron los ojos y las ganas de hacer fotos, y me permitieron hacer este trabajo.

A mis amigos, por convencerme de que estaba haciendo lo correcto.

A mis padres, quienes estuvieron en mi cabeza todo este tiempo, y que aguardaron este momento desde hace muchos años.

A mi compañera Laura y a mis hijas, Irupé y Frida, por la paciencia, el tiempo, el aguante y el amor.

DE LA
CARNE
METÁFORA Y VELO DE LAS VIOLENCIAS ARGENTINAS

Ensayo fotográfico de
Ramiro Sáenz Valenzuela

DE LA

CARNE

METÁFORA Y VELO DE LAS VIOLENCIAS ARGENTINAS

Ensayo fotográfico de
Ramiro Sáenz Valenzuela

De la carne: Velo y Metáfora de las violencias argentinas

Tesina de producción

Licenciatura en Ciencias de la Comunicación
Facultad de Ciencias Sociales
Universidad de Buenos Aires

Ensayo fotográfico de Ramiro Sáenz Valenzuela
DNI: 28.109.746
ramiro.saenz@gmail.com

Tutora de Informe:

Dra. Natalia Fortuny
Jefa de Trabajos Prácticos
Seminario de Diseño Gráfico y Publicidad (Cátedra Santos)

Tutores en la Edición de Fotos

Gisela Volá
Gerónimo Molina
por SUB.Coop

Encuadernación

Mochuelo Libros
mochuelolibros@gmail.com
www.mochuelolibros.com

Copias de fotografías

Gerardo Dell'Oro

ramiro.saenz@gmail.com
(0294) 15 4 638312
(011) 15 6 0134747



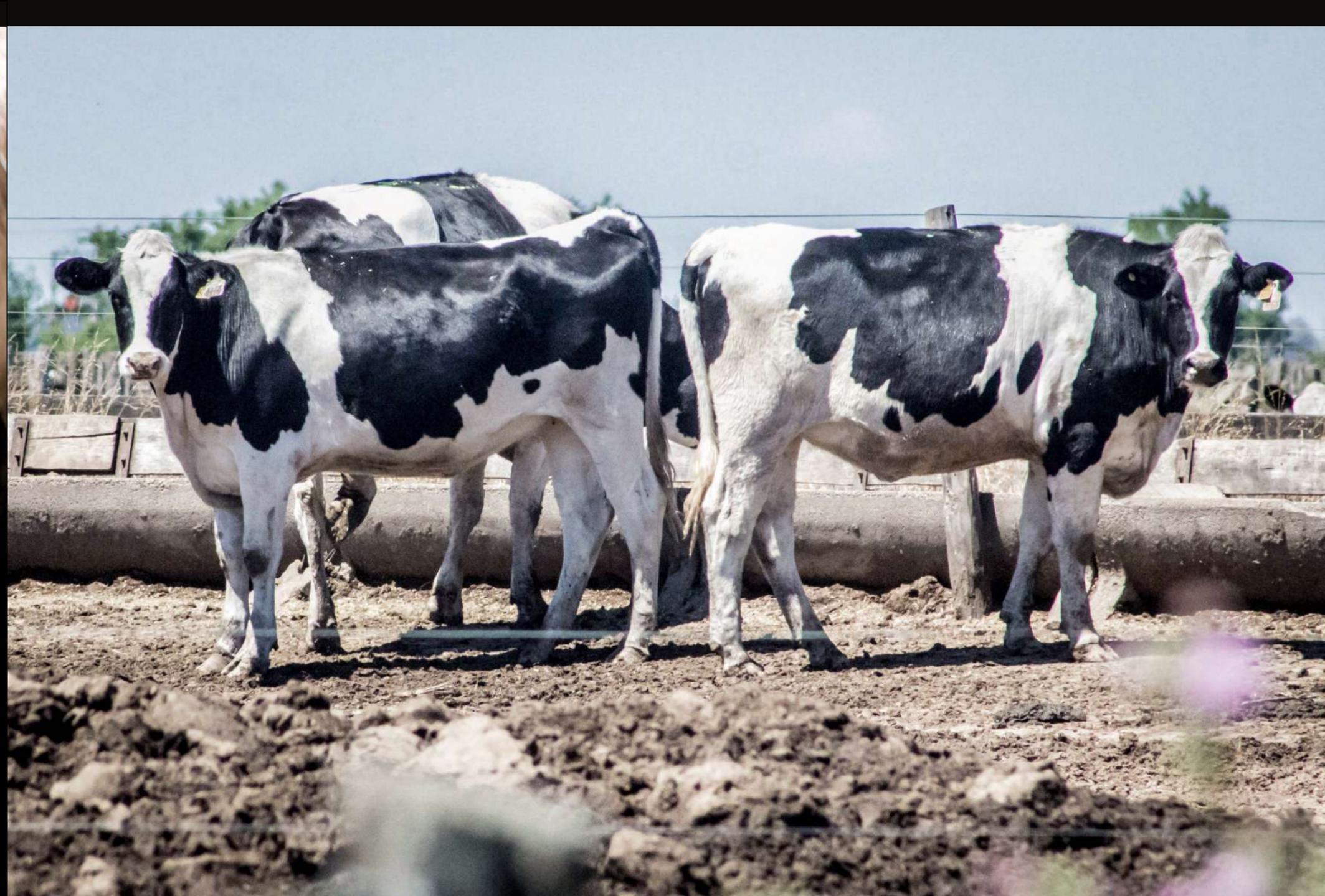
Presentación con audio

Realizado entre Mayo de 2015 y Diciembre de 2017





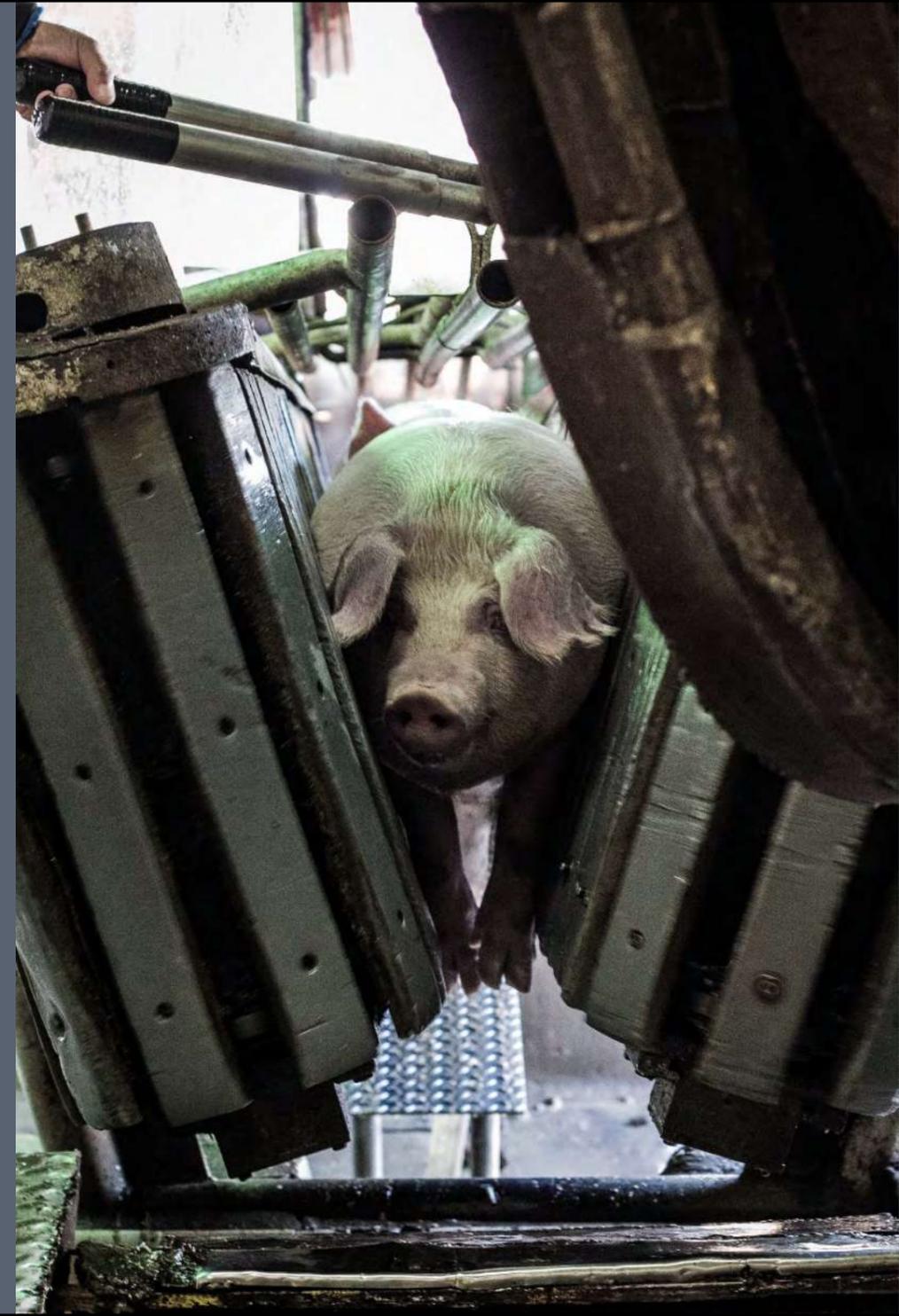


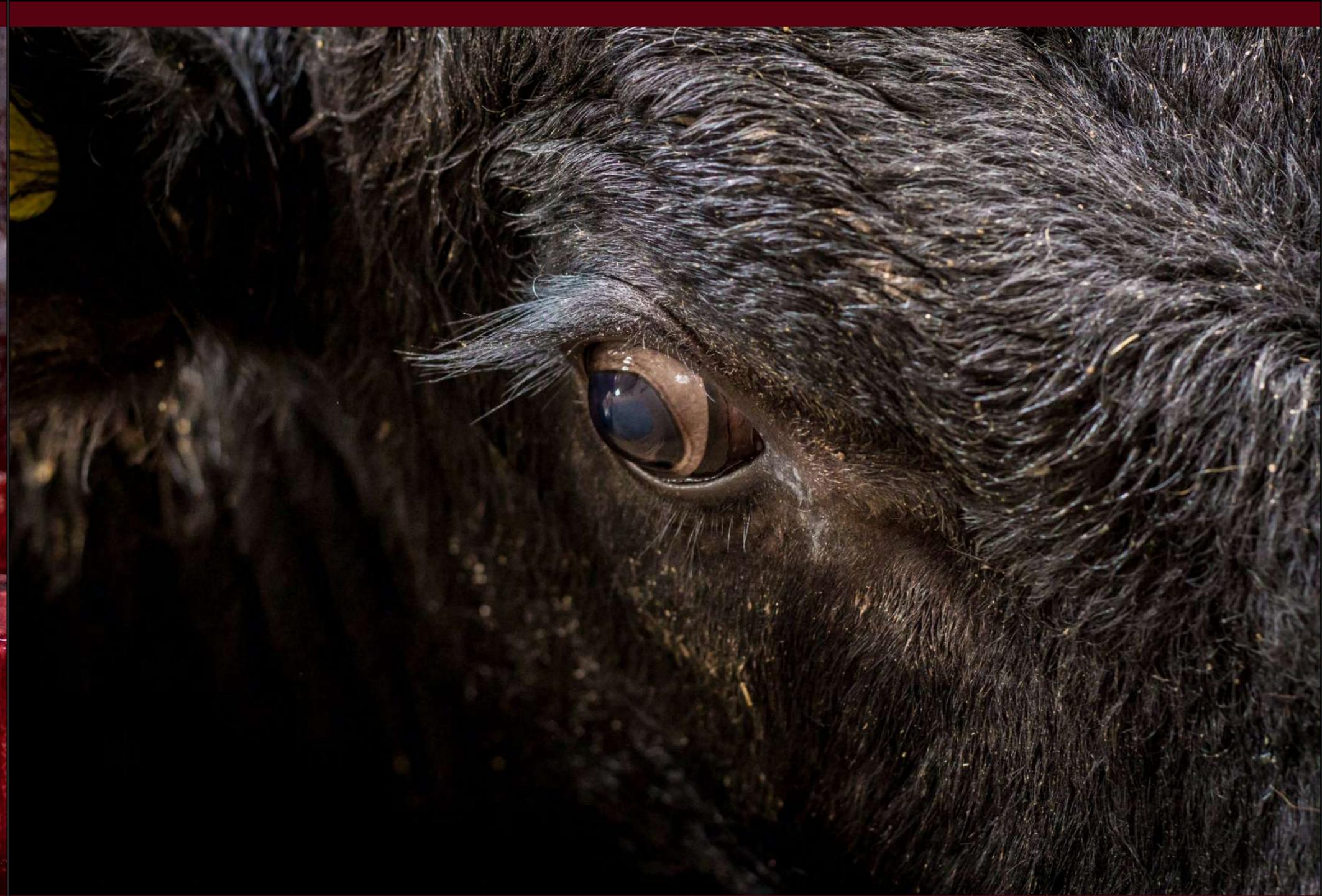


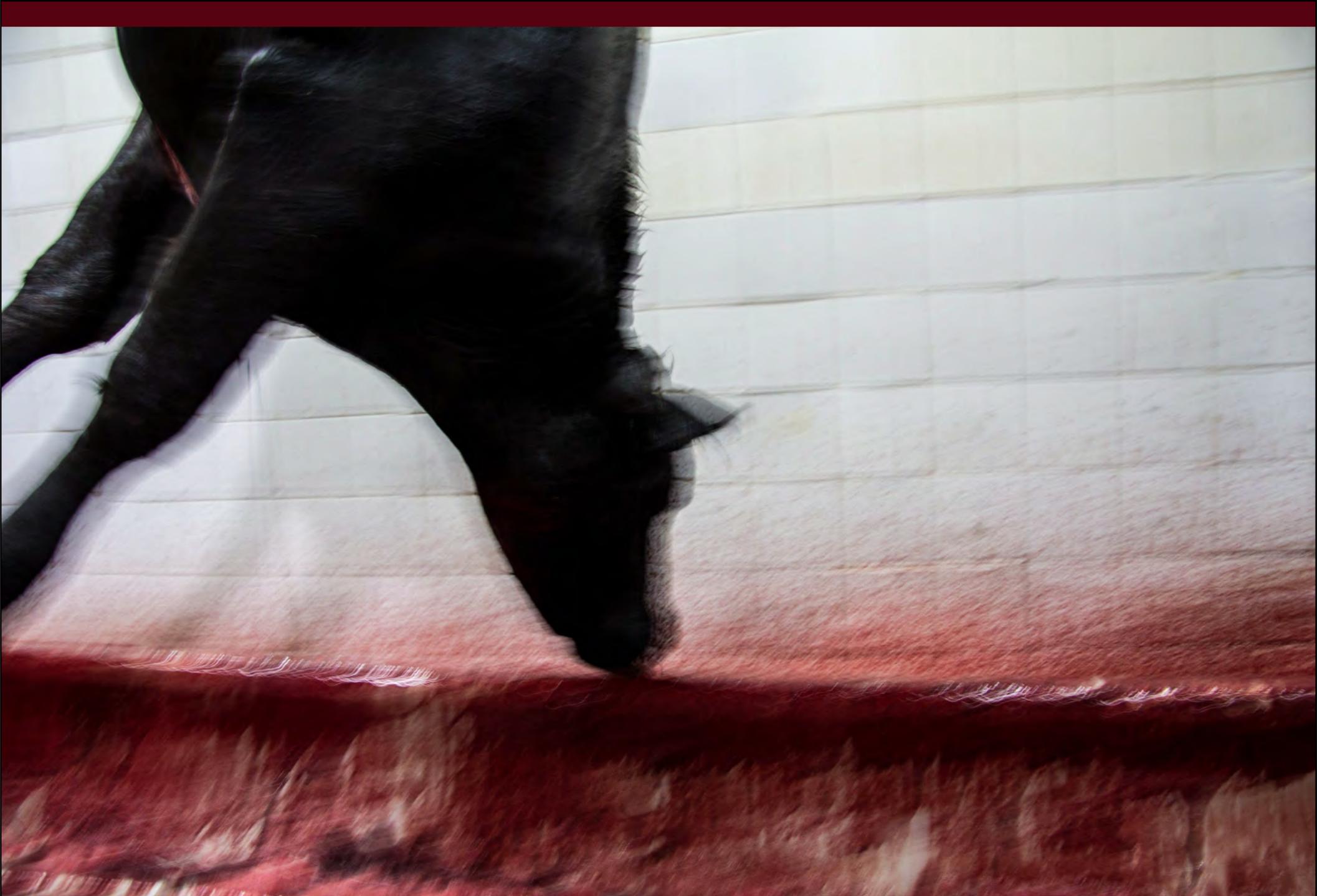


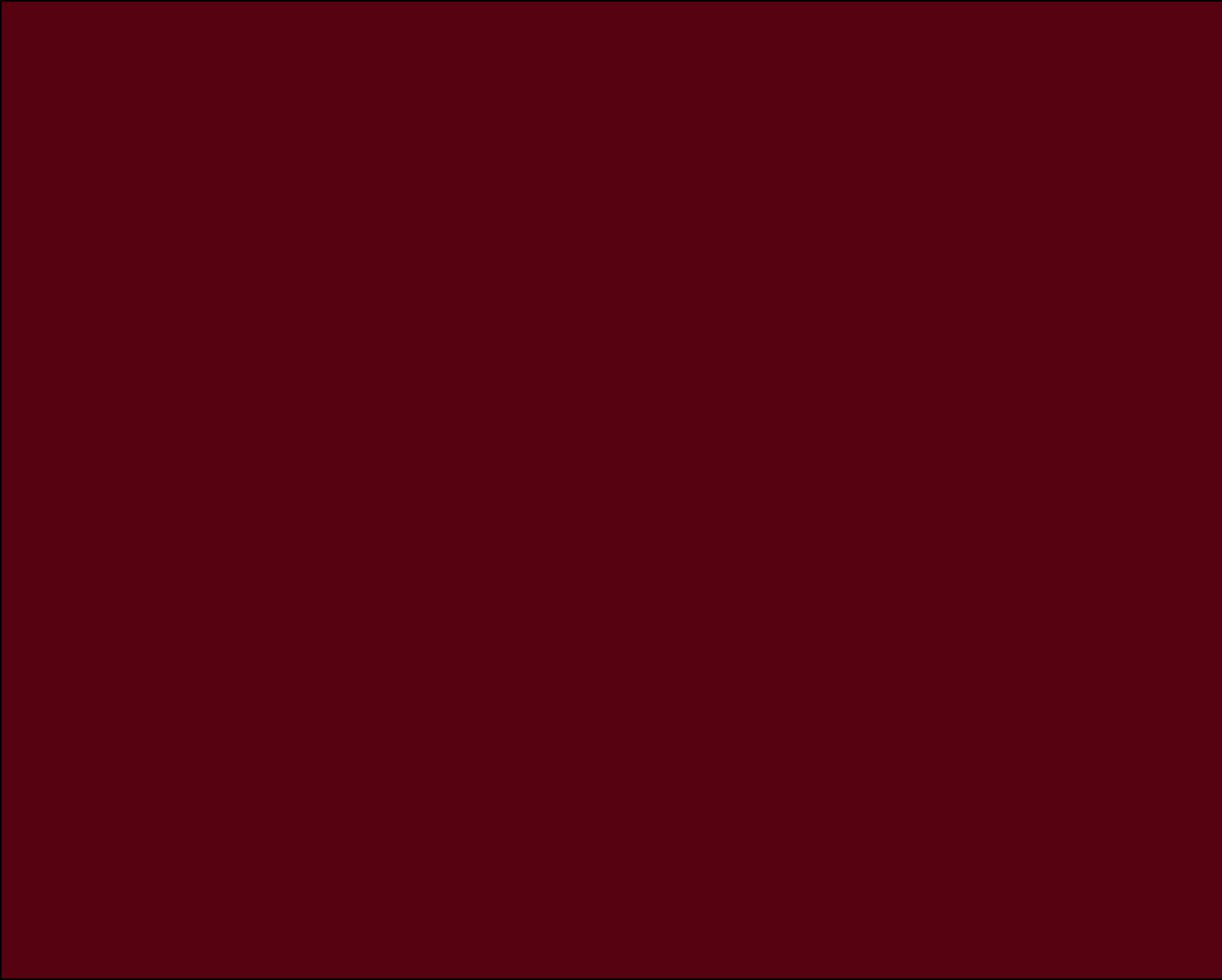






























PALETA.

CARNE BOVINA SHUISO ENFRÍADA CORTE DEL CUARTO DELANTERO

ESTABLECIMIENTO PRODUCTOR: ECOCARNES S.A.
ESTAB. NRO. OFICIAL 1918
BUENOS AIRES
PAIS DE ORIGEN: ARGENTINA
RUTA 202 - KM 5,5 (1646) SAN FERNANDO
ESTAB. FAENADOR: ECOCARNES SA
SENASA N° 1918 / 107755 / 1
INDUSTRIA ARGENTINA

CONSERVE A TEMPERATURA: -10 a +20
FECHA DE FAENA: 02/10/2017
FECHA DE PRODUCCION: 05/10/2017
FECHA DE VENCIMIENTO: 05/02/2018
NRO. VENTA: 2510

1franciscop02.24.53

771

PESO BRUTO: 18.90 Kg
TARA DE LA CAJA: 1.15 Kg
TARA DEL ENVOLTORIO: 0.06 Kg
PESO NETO: 17.69 Kg
CANTIDAD DE PIEZAS: 2 UNO



Tropa: 9733-012 Clasif/Tipi: NOVILLO U2
(63 - 1) Uni: 1 Kilos: 163.00 Kg 20/10

Establecimiento Faenador
AGROFLEX S.A.
Ins.ONCCA#: 000532-0 Est.Oficial#: 1401
C.U.I.T.: 30-70829317-9

Tipificador Matriculado **331**

Titular de Faena
AGROFLEX S.A.
Ins.ONCCA#: 000532-0 C.U.I.T.: 30-70829317-9

Fecha Faena
20/10/2015

T: 981928
C: 1 **63-** 1

Garron
109

1/2 RES

Clasif.: NO Tipi.: U2
D/C: CONSUMO ESPECIAL

NO

Tropa: 9733 - 012

Peso **163.00 Kg.**





DE LA
CARNE
METÁFORA Y VELO DE LAS VIOLENCIAS ARGENTINAS

Ensayo fotográfico de
Ramiro Sáenz Valenzuela

Diciembre de 2017