



Toro y Pampa: la Argentina es nuestro jardín

Martin De Mauro Rucovsky¹

Instituto de Humanidades

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas

martinadriandemauro@gmail.com

Resumen: En lo siguiente vamos a considerar *Carne propia* (2016) de Alberto Romero alrededor de las tecnologías de masculinidad que se miden en la explotación extractiva de recursos animales, los mataderos. En este film es posible leer una reescritura en los imaginarios de lo rural y lo natural ligados a una matriz normativa de la heterosexualidad nacional: ¿Cuales son las capas temporales, los estratos cronológicos que se anudan en torno al imaginario cultural de los mataderos? ¿se podría tejer un legado cultural de los mataderos que surgen de la imaginación geográfica y territorial pero también a partir de la imaginación biotecnológica y las matrices normativas de género? En el film de Alberto Romero es posible leer, asimismo, una perspectiva animal (*Umwelt*) y una potencia de manifestación que hace de la enunciación de un toro un eje narrativo transversal que anuncia un desplazamiento alrededor de las técnicas de muerte.

Palabras clave: Mataderos – Imaginarios rurales – Procesos de territorialización – Masculinidad

Abstract: In the following, we are going to consider Alberto Romero's *Carne propia* (2016) around masculinity technologies that are measured in the extractive exploitation of animal resources, slaughterhouses. In this film it is possible to read a rewrite in the rural and natural imaginary linked to a normative matrix of national heterosexuality: What are the temporal layers, the chronological strata that are tied around the cultural imaginary of slaughterhouses? Could we weave a cultural legacy of slaughterhouses that arise from geographical and territorial imagination but also from biotechnological imagination and gender normative matrices? In Alberto Romero's film it is also possible to read an animal perspective (*Umwelt*) and a power of manifestation that makes the enunciation of a bull a transverse narrative that announces a displacement around death techniques.

Keywords: Slaughterhouses – Rural imaginary – Territorialization processes – Masculinity

¹ **Martin De Mauro Rucovsky** es autor de *Cuerpos en escena. Materialidad y cuerpos sexuados en Judith Butler y Paul B. Preciado* (Madrid: Egales, 2016). Investiga sobre feminismo, teoría queer, procesos de precarización, estudios sobre biopolítica y animalidad.

¿Y si lo bovinos y los equinos
se enteraran de que además
de estarlos chingue y chingue
los usamos como símbolo
de nuestras tradiciones?
Que le pregunten a un caballo
o a una vaca si sabe
lo que es un país

Juan Pablo Villalobos. *Si viviéramos en un país normal*

En lo siguiente vamos a considerar *Carne propia* (2016) de Alberto Romero alrededor de las tecnologías de masculinidad que se miden en la explotación extractiva de recursos animales, los mataderos. En este docufiction es posible leer una reescritura en los imaginarios de lo rural y lo natural ligados a una matriz normativa de la heterosexualidad nacional. Aquello que constituye un ordenamiento político de los cuerpos y el territorio, esto es, el toro y la pampa, el campo y la familia, lo rural y lo natural, lo gauchesco folklórico y los confines de lo animal-agropecuario como matrices culturales del estado nación es objeto de una serie de experimentaciones tanto a nivel temático como también en los procedimientos formales.

El matadero junto con la fábrica metalúrgica, luego autopartista, han sido un enclave de los sueños desarrollistas vinculados al fordismo y la consolidación del estado nación, bajo su ampliación peronista en Estado de Bienestar. En este sentido, *Carne Propia* narra el declive de aquel viejo sueño nacional desarrollista, esto es, el deterioro y paulatino abandono de las fábricas, los polos industriales y las gramáticas culturales vinculadas a la forma-trabajo. Las condiciones de sobre-explotación, la rutinización, la pauperización existencial y las injusticias transversales junto con los derechos sociales de segunda generación (consagrados en la Constitución Nacional de 1949), esto es, las protecciones sociales y culturales correspondientes, vivienda, derechos sindicales y laborales, vacaciones, aguinaldo, cobertura sanitaria y educación, todo esto pasaba por la matriz del trabajo industrial en el matarife. Este tema escenifica la cuestión de la capitalización de la vida y de la muerte, digamos, la rentabilización del trabajo obrero y de la carne vacuna, bajo el signo de la explotación y su valor económico. Se trata de un dispositivo que enlaza los cuerpos (humanos y animales) en torno a

la producción de la carne como mercancía (Giorgi 134). El docufiction toma tres escenarios a través de un trabajo de archivo, activando tiempos y convocando memorias latentes. En primer lugar la vieja compañía Liebig cerrada en 1970 (que se encuentra en el pueblo homónimo, provincia de Entre Ríos), seguidamente, la ciudad de Berisso en provincia de Buenos Aires que es legado sindical peronista pero también un paisaje de ruina y abandono alrededor de los viejos frigoríficos *Armour* y *Swift* y, por último, el matadero cooperativa SUBPGA, en el partido de Berazategui, también provincia de Buenos Aires, organizado por sus trabajadores en las postrimerías de la crisis social del 2001.

Pero *Carne Propia* se desplaza en otro sentido. Así comienza el docufiction, con un toro rumiando, pastando en algún campo pampeano, más probablemente en un campo bonaerense. La vaca y el toro, al igual que la tierra y el agua, constituyen una figura fundacional del imaginario latinoamericano. La figura del animal –caballos, ovejas y otros animales de ganadería pero sobre todo la fascinación cultural por la vaca y el toro–, se convierte en un punto clave del ordenamiento de territorios, poblaciones y cuerpos en los imaginarios civilizatorios y en la modernidad cultural. Conquista y dominio del estado nación, la patria es domesticación del territorio y de los animales, márgenes fluviales y puertos. Crisol de razas y mestizaje como mitos fundacionales del estado nación argentino que, como bien insiste *Carne propia*, es una historia de co-evolución y co-constitución entre humanos y animales. Razas vacunas (bóvidos) y razas humanas (*Homo sapiens*), la constitución de la patria supone una historia entrecruzada de especies para fines agropecuarios y un proceso de racialización humano-animal que remite al genocidio indígena y las migraciones humanas.

En efecto, *Carne Propia* sitúa en el centro de la escena a un animal, se trata de un toro monologando reflexivamente en distintas situaciones y escenarios que van desde la alimentación y la pastura (escenas iniciales), el traslado hasta el mercado de hacienda (donde es vendido), de allí la marcha en camión por distintas rutas hasta su posterior llegada al matadero y su posterior faena (en cooperativa SUBPGA). La perspectiva animal es, pues, el eje transversal que recorre todo el film, como enunciación al interior de las narrativas articuladas de los mataderos

de la cultura. Interesa justamente ese deslizamiento donde la perspectiva vacuno-animal alberga esa incertidumbre entre lo que es un sentido articulado, un marco de inteligibilidad, y lo que desestabiliza la localización de sentido: ¿quién puede hablar y quién puede narrar sobre la territorialización de los mataderos? ¿quién puede narrar y más aún, qué es hablar y qué constituye un enunciado sobre los imaginarios culturales de los mataderos? ¿son los peones acaso? ¿los historiadores, sociólogos o especialistas? ¿o, por qué no, los patrones, los jefes de estancia y hasta los técnicos agrónomos y veterinarios?

Esta perspectiva animal y aquel universo social en ciernes es lo que trata la película de Alberto Romero pero también logra traer a la superficie un conjunto de mecanismos y tecnologías de género vinculadas al matadero, que se refieren a la producción de una masculinidad humano-animal. La vaca y el toro es en este escenario una constelación de sentidos que configuran un imaginario cultural de lo gauchesco ganadero, la virilidad y la masculinidad, una espacialidad geográfica (la Pampa) y un emplazamiento industrial característico de los procesos de modernización en Argentina, el frigorífico y el matadero como emblemas fordistas. El matadero y, en su interior, el toro funcionan como máquinas culturales cuya tecnología política es un tipo de masculinidad que se reencauza hacia lo viril y lo cárnico, falocarnocentrismo en términos de Derrida (“Hay que comer”).

Lo que se da a ver y oír en *Carne propia* es una producción de masculinidad vinculada a la territorialización del matadero que se vuelve mecanismo biopolítico de clasificación y distribución de cuerpos. El matadero y la perspectiva animal son las zonas que se configuran alrededor de una insistencia cultural: “la indistinción y mezcla de cuerpos y territorios, la muerte animal y la transformación de un cuerpo en carne” (Giorgi 129). No obstante, ese universo de condensación de sentidos es aquí también un mecanismo de generización, una tecnología de género precisa, en un doble sentido, como semiótica-material de acuerdo a Haraway (*Ciencia, cyborgs y mujeres*) y como prótesis incorporada de acuerdo a Preciado (*Manifiesto contra-sexual*). Tal la originalidad de este docufiction, hacer foco en la masculinidad animal del toro y la masculinidad humano-animal de los obreros del matadero como biopolíticas del género que pasan por la sexualidad y que reproducen lo humano. Ese gesto de inscripción corporal es decisivo, ese es el

mecanismo biopolítico, hacer encajar (narrar, enmarcar, volver inteligible) la masculinidad heterosexual en la especie humana, una sexualidad para la especie humana (obrero e industrial).

Es significativo lo que este docufiction trae a la superficie, desde sus primeras escenas, una perspectiva animal y una sexualidad humano-animal masculinizada, lo que constituye un espacio de inscripción desde el cual codificar cuerpos, deseos y afectos ¿cuáles son nuestros imaginarios culturales de la sexualidad y sus topografías? ¿Es este un texto que desde la cultura verifica el hecho de que hombres masculinos heterosexuales son finalmente humanos y como tales reconocibles como lugares normativos de enunciación? ¿Es este un texto que reescribe los imaginarios territoriales de lo rural y lo natural ligados a una matriz normativa de la heterocisexualidad nacional?



Imagen. Fotograma extraído del film *Carne Propia* (2016). *Carne Propia* (2016). Intervenido en técnica collage

Un territorio hecho de carne

El filme toma como punto de partida una perspectiva animal, escenas y secuencias del transitar y la voz en off de un toro interpretada por el actor Arnaldo André y tres escenarios que serán revisitados en orden cronológico. El trabajo de

archivo supone aquí una reconstrucción de una cierta memoria sensible del universo social de los mataderos. ¿Cuáles son las capas temporales, los estratos cronológicos que se anudan en torno al imaginario cultural de los mataderos? En efecto, Alberto Romero recurre a un trabajo de archivo que convoca un tiempo largo y extendido, de solidificación pero también de memoria evocativa que se puede marcar entre la industrialización incipiente a principios del siglo XIX, pasando por su auge y esplendor con la consolidación desarrollista del primer peronismo hasta su rigidez ulterior y deterioro neoliberal cuyo epicentro gravita en torno a la crisis social sistémica del 2001. Así, los tiempos que activa y las memorias latentes que convoca *Carne Propia* responden a tres escenarios espacio-temporales bien determinados, como señalamos, la industrialización temprana y la sobre-explotación (Liebig, Entre Ríos), la consolidación desarrollista y el Estado de Bienestar (Berisso, provincia de Buenos Aires) y la desestructuración neoliberal (Berazategui, también en provincia de Buenos Aires).

En primer lugar el pueblo Liebig (ex-fábrica Colón) en Entre Ríos, localización de especial interés para resituar las querellas del territorio y el espacio, es el escenario donde se emplazaba la *Liebig Extract of Meat Company* (cuya marca comercial se llamaba Fray Bentos) que fue parte de la economía alimenticia durante las dos guerras mundiales. Y esto se desarrolla en un enclave colonial y geopolítico muy determinado, la provincia de Entre Ríos a la orilla del río Uruguay, zona de inmigración judía (los poblados aledaños Villa Domínguez, Villa Clara, Basavilbaso, Rajil, San Gregorio, Carmel, Leven, Las Moscas), vecinos limítrofes de la república oriental del Uruguay. Con puerto propio, la *Liebig Company* producía, transportaba y exportaba *Corned Beef Hash* (extracto, picadillo y conserva de carne, concentrado de proteínas vacunas) desde la periferia suramericana a distintos países de Europa, bajando por el río Uruguay hasta la desembocadura del Río de la Plata y de allí cruzaban barcos por el océano Atlántico. El matadero Fray Bentos (de la *Liebig Extract of Meat Company*) se vuelve, en este contexto, un elemento paradigmático en el nuevo orden modernizador y disciplinario del capital porque allí confluyen la técnica de producción masiva, la utilidad y el cálculo económico y los mecanismos

disciplinarios de docilización generalizada de cuerpos (animales humanos, obreros y animales no-humanos, vacunos).

En el uso de la documentación en video y la ficcionalización en escala, *Carne propia* rescata parte de la memoria histórica del pueblo Liebig construido, diseñado y planificado por la empresa de nombre homónimo. La instauración de un proyecto modernizador e industrializante supuso, en el caso del pueblo, una planificación absoluta en manos de la compañía de capitales ingleses. Casas, calles, iglesias y escuelas, transporte, alumbrado público y teléfono, la planificación, diseño y ejecución del espacio rural-urbanizante estuvo en manos de la *Liebig Extract of Meat Company* (Lemco). “la Liebig planificó el pueblo”, comenta un vecino entrevistado. Ahí, por caso, el “pueblo obrero” cuya arquitectura se dispone en una organización habitacional hacia dentro de sí, con patios interiores compartidos (zaguanes) y sin patios frontales o jardines expuestos a la calle. El barrio obrero fue diseñado, entonces, de acuerdo a los cuarteles militares ingleses en la India (según apunta la guía del museo de Liebig). El docufiction logra mostrar, de un modo un tanto pintoresco y hasta por momentos folklórico, el rol desarrollista disciplinar que ocupaba el capital foráneo en relación al estado nación argentino: “en ese entonces la patria era algo difuso, confuso, en construcción. Una entidad permeable a cualquiera que viniera a llenarla de sentido” (21:06’-21:16”). Rol desarrollista vinculado a un poder disciplinar que, asimismo, es necesario considerar en su capacidad demiúrgica e inventiva sobre un territorio que se proyecta despojado desde el inicio. Vastedad de los horizontes pampeanos, seres que ocupan el vacío y creación demiúrgica-civilizatoria del capital industrial son parte de un mismo ordenamiento territorial. Tipología reiterada, en este caso, un territorio imaginado que se inicia deshabitado como un *yermo* (tierras baldías o vírgenes, deshabitada o inhóspita) y que tiene la línea de horizonte como único peso real: “¿es ese supuesto *teatro vacío* el mejor panorama para la ocupación física, política y cultural de un territorio?” (Villa 24).

Y aquí podemos notar que en la historia del pueblo Liebig se conjugaron dos operaciones generales sobre el territorio. De una lado, el matadero como espacialidad de encierro, reclusión y demarcación. Las coordenadas por las cuales

el matadero se hace visible, escribe Gabriel Giorgi (131), suponen la demarcación de una frontera corporal entre lo animal y lo humano pero también entre la vida y la muerte. Lo que es decir, el matadero como máquina antropocéntrica (Agamben) y tecnología social de territorialización busca aislar la vida eliminable y consumible (la muerte animal) de la vida protegida, la vida de la comunidad y la especie humana.² Esta operación, sin embargo, deja de lado la singularidad de Liebig. En efecto, en la topografía de este pueblo lo que se deja ver es un paisaje o un campo de visión diseñado a partir de la indistinción entre mapa y territorio. ¿Y si efectivamente, el mapa de Argentina posee el mismo contorno de una res de vaca, una misma e idéntica geografía? ¿se podría, acaso, tejer un legado cultural de los mataderos que surgen de la imaginación geográfica y territorial?



Imagen. Fotograma extraído del film *Carne Propia* (2016). Intervenido en técnica collage

² La muerte y el sacrificio animal que se dispone en las líneas de ensamblaje que se pretende ocultar del contacto humano, delimita una máquina óptica (Agamben 58-59), toda una política de la mirada y de distancia en la mirada, del consumo visual y del espectáculo en cuanto tecnología de aislamiento y separación que para producir identificaciones de lo humano tiene que reconocerse en un no-humano.

En pueblo Liebig, matadero y territorio coinciden punto por punto porque no hay, precisamente, una zona o espacio demarcado que diferencie la vida social y comunitaria como tal. Aquí matadero y pueblo son uno y una misma espacialidad. El matadero Liebig es un territorio total de racionalidad, semejante a las reducciones jesuíticas y a los proyectos heterotópicos (Foucault *El cuerpo utópico*). Pueblo y matadero, mapa y territorio, este es el esquema que se matrizó culturalmente en torno al territorio como procedimiento y mecanismo, es decir, como tecnología social delimitante pero que sin embargo, en el caso de pueblo Liebig y el matadero de la Lemco, implican una completa simetría: de un lado de la calle el matadero-fábrica, del otro la casa de obreros y peones razos (“el trabajo, el sudor, la pasión, la sangre”) y enfrentados a estos, las viviendas chalets de superiores, técnicos y capataces (“la administración, el pensamiento, las ideas, el dinero”).

El segundo escenario espacio-temporal lo constituye Berisso, viejo enclave industrial ligado a la expansión del estado de bienestar peronista (las referencias sindicales son notorias en el film). Edificios derrumbados y abandonados, calles rotas y barrios semiabandonados; Berisso forma parte, en la serie tripartita que integra *Carne Propia*, de una crónica social del declive, sus barrios y antiguos mataderos (*Armour* y *Swift*) son la descripción detallada de la ruina y la intemperie, o lo que es decir, una escena paradigmática de la desindustrialización neoliberal incipiente durante la década de los setenta.

El matadero cooperativa SUBPGA (“este antro anárquico” señala el toro con tono sarcástico) en el partido de Berazategui provincia de Buenos Aires, es donde se sitúa el tercer y último escenario espacio-temporal de *Carne Propia*. ¿Que función darle a SUBPGA en el docufiction de Alberto Romero? En un tiempo de despojo y desposesión que corresponde a los estertores de la crisis social del 2001, el matadero Subproductos Ganaderos Argentinos (SUBPGA) es una empresa recuperada por sus trabajadores luego de la declaración de quiebra y vaciamiento de su anterior dueño. Escenario de precarización y neoliberalización de las condiciones de vida, la historia del matadero SUBPGA cuenta como los trabajadores se organizaron, resistieron el desalojo policial y judicial y lograron poner en funcionamiento el frigorífico a partir de la construcción de una

cooperativa de socios. Escenario de precarización ambiental y vulnerabilidad compartida, el SUBPGA tiene lugar en un contexto de contaminación generalizada y devastación medioambiental, la notable expansión de la agricultura transgénica de exportación, el boom financiero rural, la intensificación de los corrales de engorde (*feedlots*) con aditivos y la extensión de la cría de pollos hormonales.³

“Misteriosa entelequia de nuestra argentinidad”

Esta es la catedral de la ganadería, relata el toro con parsimonia. Vemos imágenes de la Sociedad Rural cuyo letrero informa “Cultivar el suelo es servir a la patria (año 1866-2015)”. Sociedad rural, como trasfondo se evoca al latifundio terrateniente, al discurso de la raza y a las relaciones neocoloniales de un sector oligárquico y tradicional de la historia argentina. Este es el escenario donde *Carne propia* despliega una tipología detallada de “los especímenes más diversos que habitan nuestra querida patria” (2:54'-2:57'). Primero los gauchos, sus boinas y su procedencia migratoria. Luego, las vacas, el nombre científico, sus características ganaderas y su origen nacional. Unos tienen un registro de sus antepasados y sus generaciones más inmediatas. Las otras tienen un señalador de plástico colgado de sus orejas para su identificación. Unos tienen boina chica o grande, negra o rojo y discreta o suntuosa. Las otras son producto de una vasta mezcla genética. En esta descripción se usa las diferencias sociales, históricas y culturales (antagonismos de clase, de género, sexuales) como transcripción en antagonismos biopolíticos que pasan por la raza, la “naturaleza” y la biología. La distinción entre tipos de boinas y vacas supone la actualización de un antagonismo en términos ontológicos, que bordea el umbral mismo de la especie y la naturaleza que se conjuga alrededor del límite racializante.

³ La historia de SUBPGA es una historia compartida puesto que al igual que otros catorce mataderos recuperados o empresas sin patrón, integran la Federación de Cooperativas Autogestionadas de la Carne y Afines (Fecacya). Al respecto, conviene revisar el documental *El estómago de la cultura* (dirigida por Martín Céspedes en 2011) sobre *Frigocarne*, una planta recuperada en Máximo Paz, en un pequeño pueblo en el Partido de Cañuelas, provincia de Buenos Aires.

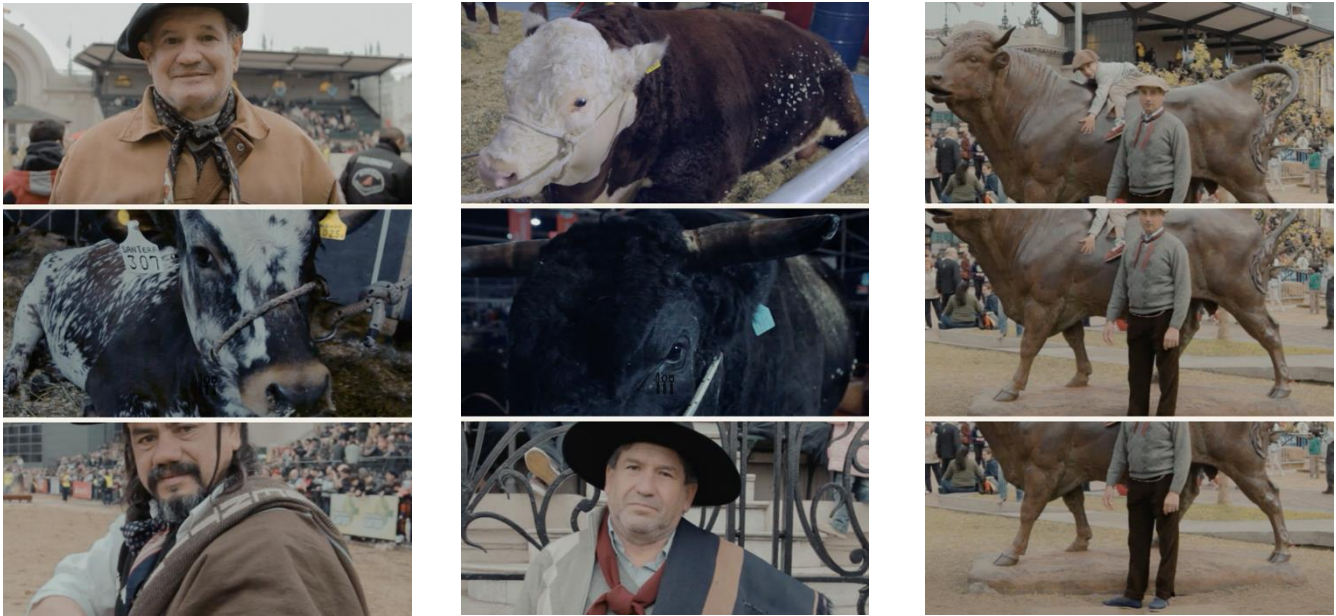


Imagen. Fotograma extraído del film *Carne Propia* (2016). Intervenido en técnica *collage*

El guion narrativo se vuelve reversible, camino doble o vía *doppelgänger*. En primer lugar, *Carne propia* enumera una tipología de identidades rurales, lo que es decir, la recitación de la mitología argentina, el mestizaje y cruce racial de animales humanos como parte constitutiva de la diversificación de bovinos (la lengua etológica):

esa es boina de gringo, probablemente del oeste bonaerense o del este pampeano, venido de Italia del Norte, esa gente que ahorra, que no gasta que mantiene su boina chica, negra, discreta; la boina colorada es de gallego, sur bonaerense, pampero, trabajador pero un poco falorelo; ese chambergo es del norte. Ese espíritu subtropical del salteño o del norcordobés, que se extiende hasta los confines del Chaco y hasta el Paraguay (3:04'-3:35').

Y en segundo lugar, como su revés en contigüidad, las identidades rurales y sus boinas, “crisol de razas, arcoíris de carne nacional” que son reconvertidas en linajes bovinos y diferencia animal (zoología): “el magnífico *Holando* del sur de Buenos Aires”, “el noble *Hereford* favorito de las provincias del Oeste”, “el rústico y aguantador *Brahman*, vaca tropical de carne dura, sagrada de la remota India”; “el toro criollo, ese cimarrón que corría en tiempo de la colonia”; “y todas sus cruza, *Langus*, *Bradford*, *Limousin*, *Aberdeen Angus*” (4:16'-4:55').

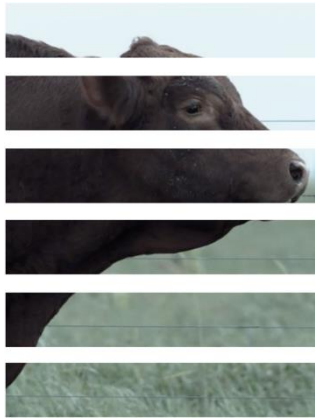
Pero además, la narrativa de estas escenas designa un discurso racial que ambos, tanto gauchos con boinas como vacunos animales, heredan en sus carnes, como escribe Haraway (*Manifiesto de las especies en compañía*). ¿Qué poseen en común, cuál es el tipo hereditario que constituye a un conjunto de individuos bajo una misma especie? ¿cuál es la característica distintiva de estas razas? ¿en qué consiste este esfuerzo por aislar y fragmentar las poblaciones de cría y agotar su herencia? Ese es el punto que pone en juego *Carne propia* que es justamente situar a estas dos especies en contigüidad y lo que hace es señalar que estas no son polos opuestos sino categorías relacionales. Este es, efectivamente, un relato sobre el biopoder y la biosociabilidad compartida. Porque pareciera, precisamente, que no hay procesos de racialización humana sin procesos de domesticación animal. Aquí se trata de una historia de racialización compartida, es así como la constitución de la patria supone una historia entrecruzada y un proceso de racialización a partir del genocidio indígena, de las migraciones humanas y de los intercambios de especies vacunas para fines agropecuarios. O lo que es decir, se trata de los puntos de conexión entre las fantasías coloniales de racialización construidas desde la zoología, la etnobotánica y la biomedicina y desde los imaginarios civilizatorios modernizantes (campanas del desierto, la anexión del Puelmapu y otros tantos pueblos). Entre estratos de historia, estratos de biología y estratos de naturoculturas (Haraway *Manifiesto de las especies en compañía*), la historia agropecuaria indica que los bóvidos argentinos como la Holando-Argentina y la vaca Ñata, las “razas originarias” son derivaciones oblicuas de otras especies cuyo origen se remonta al proceso de colonización español en América (en el año 1549, específicamente, se introducen los primeros bóvidos en el Virreinato del Río de la Plata). Crisol de razas y mestizaje como mitos fundacionales de estado nación argentino que, como bien insiste *Carne propia*, es una historia de co-evolución y co-constitución (Haraway *Manifiesto de las especies en compañía*) entre razas vacunas y humanas.



Imagen. Fotograma extraído del film *Carne Propia* (2016). Intervenido en técnica *collage*

El toro *qui parla*

Un toro rumiando, pastando en algún campo pampeano, más probablemente en un campo bonaerense. Se escuchan mugidos de la manada. Así comienza el docufiction. Las tomas son largas y detenidas, haciendo foco en el rostro y los gestos del toro. Se trata de un toro (*Bos primigenius taurus*), de acuerdo a nuestros criterios es un animal poco añoso y sin edad aparente. Movimientos lentos y calculados, el toro mueve sus patas levantando tierra (cual canino que hace un hueco en el suelo), mira a sus costados, la cámara enfoca su transcurrir gregario. Esta perspectiva del toro es el nudo aglutinante de la película. Es la mirada desde el hábitat envolvente del toro (*Umwelt*) la que funciona como mecanismo narrativo del film y no, en cambio, un punto de vista que haga de la zona de encuentro entre humanos y animales su temática ni tampoco el relato humano de trabajadores y/o patronos del matadero.



Carne Propia sitúa en el centro de la escena a un animal, se trata de un toro monologando reflexivamente en distintas situaciones y escenarios que van desde la alimentación y la pastura (escenas iniciales), el traslado hasta el mercado de hacienda (donde es vendido), de allí la marcha en camión por distintas rutas hasta su posterior llegada al matadero y su posterior faena (en la cooperativa SUBPGA). La perspectiva animal, la *umwelt animalitas* (el medio concreto o el ambiente vivido del animal) es, pues, el eje transversal que recorre todo el docufiction, como enunciación al interior de las narrativas articuladas de los mataderos de la cultura. Interesa justamente ese deslizamiento, donde la perspectiva bovina-animal (ese otro modo de ser-en-el-mundo) alberga esa incertidumbre entre lo que es un sentido articulado, un marco de inteligibilidad, y lo que desestabiliza la localización de sentido: ¿quién puede hablar y quién puede narrar sobre la territorialización de los mataderos?

En *Carne Propia* es la perspectiva animal, la voz omnipresente del toro, sus comentarios mordaces y anotaciones sociológicas los que estructuran la cadencia del film. Una forma de pensar y habitar el mundo se teje alrededor del toro (y seamos claros, la voz en off no está lejos de la antropomorfización humanista) sin embargo es posible intuir una forma de pensamiento, si se nos permite, una epistemología animal que “no se reduce al operar de un sujeto representativo que dirige el proceso de la acción de representar el mundo” (Cragolini 20).

Lo que sucede con la perspectiva del toro es que este animal señala con facilidad la simple presencia y el simple reconocimiento a ubicarse más allá de toda identificación cristalizada, en una antigüedad que no es la de un protocolo abandonado de ganadería ni la de un animal doméstico sino, como describe en términos fenomenológicos Jean-Christophe Bailly , se trata “de una adherencia a sí y al mundo que es” (“La forma animal” 5). El toro no es aquí un fondo de salvajismo atávico o la representación de un cierto tipo de esencia animal sino “una potencia de manifestación” (Bailly “La forma animal”) con su apariencia que lo asimila a sí mismo y lo constituye. Es decir, se trata de “formas animales

vivientes implicadas en procesos de individuación, siempre ligeramente distanciadas y resolviendo día a día lo que ha tocado en suerte para constituirse como singularidades” (Bailly “La forma animal” 87-88). La *perspectiva animal* es una corrección perpetua de contactos y acciones, una relación de aprendizaje entre el viviente y el medio que se debe a su condición heterotrófica, esto es, son seres que tienen que desplazarse para nutrirse (a diferencia de la inmovilidad autotrófica de las plantas que permanecen en un lugar determinado). Así, el *Umwelt* vacuno (mundo circundante) es aquello que el animal retiene del territorio pero que no es un medio ambiente unívoco sino que está cohabitado sobre otras líneas de variación y otras temporalidades variables por aquellos que perduran algunos días y aquellos que se realizan de acuerdo a ciclos prolongados y regulares.

De allí que escuchamos al toro rumiando y pastando, en su perspectiva y forma animal, en ese plano de existencia único y en su potencia de manifestación. Lo que interesa, antes que los sustantivos abstractos, son los verbos animales - rumiarse, bufar, caminar, saltar, beber, mugir- (Bailly “La forma animal”), sus acciones y movimientos, aquello que expresa y lo que despliega en sus monólogos:

Esta es la hora en que debo honrar mi destino. Destino que bella palabra. Nosotros los dóciles vacunos hacemos honor a esa palabra: nacemos para lo que morimos, o hemos nacido para aquello por lo que nos matan. Somos la expresión más clara y a la vez fruta, de esa idea tan honorable que es el destino (8:36’- 8:51’).

Carne Propia también nos recuerda cómo la máquina antropocéntrica (Agamben) se sostiene sobre una producción alimenticia que se realiza como economía del asesinato animal, estructura sacrificial o como lógica del “hay que comer”, esquema carno-falo-logocéntrico en palabras de Derrida (“Hay que comer” 17). Así como la vida corporal humana se sostiene sobre un vínculo de interdependencia y exposición mutua (Butler *Precarious life; Frames of war*) pareciera que el sostenimiento de la vida corporal humana también presupone la muerte e ingesta del otro, del animal, del viviente o bien su incorporación como alimento. O de otro modo, como escribe Cragolini “nos constituimos como “humanos” naturalizando que la carne (propia u de otro, humano o animal) debe ser sacrificada” (238). Costumbre alimenticia, ese sacrificio carnívoro y caníbal,

que unida a las pautas de conducta económica (política, familiar y hasta metafísica) modulan, en alguna medida, las identidades nacionales.

La transformación del cuerpo animal (vaca o toro) en carne comestible (una res, x kilos de carne) se vuelve así instancia donde se enuncia una economía de muerte, una instancia de gestión y administración de la violencia y del acto soberano de dar la muerte.⁴ Y esta lógica del sacrificio e instancia de gestión de muerte es la que tiende a ocultarse. Esto es, la tendencia a traducir semánticamente todo lo que podría recordar la ejecución del animal vivo. Operación que logra, finalmente, borrar materialmente e imaginativamente, la violencia que ha presidido tal decisión soberana sobre los cuerpos animales. Entonces, al mecanismo de ocultación le corresponde una transformación del ser animal en otra cosa, lo que supone una tecnología de transfiguración en la que el bovino en el matadero va a pasar del estado de cuerpo al de osamenta, kilos de carne, reses o se traduce sus partes a modos de cocción (asar, bracear, hervir, guisar) u opera también por intermedio de los cortes que retraducen una nueva anatomía artificial (entrecot, filete, costilla, osubuco, cuadril, etc).

La carne animal vuelta mercancía

En el docufiction se insiste sobre esta imagen vampírica del capital que extrae valor de modo transversal y en contigüidad a obreros o animales. La domesticación y cría industrial de bovinos es un modo de producción, así como los obreros del matarife, los animales trabajan maquinalmente, son una suerte de subproletariado oscuro, ultraflexible y esclavizable -escribe Despret (170)- que

⁴ Así como apunta David Viñas, en el matadero aparece otra cuestión referida no solo a la muerte animal sino a la violencia. Lo que se conjuga, como se sabe, en un determinado imaginario cultural alrededor del matadero. Aquí la violencia no es cifra de un enfrentamiento o antagonismo político (tradición que ubica las polaridades –civilización y barbarie, bestias y civilizados, genocidio y resistencia– bajo el mando de un poder soberano que decide la vida y muerte de los cuerpos). *Carne Propia* nos señala otro tipo de violencia que es incorporada en lo cotidiano, en la normalidad del trabajo y los flujos del capital, es más, agrega Gonzalo Aguilar, “la verdadera violencia es negar que tenemos violencia en los trabajos considerados normales” (3). Sin posibilidad de redimir la violencia, alrededor del matarife podemos leer una *economía de la violencia* y del *capital*, esto es, no la posibilidad de superarla sino la modernidad técnica del capital, entonces, una *administración regulada, maquínica, técnica e industrial de la violencia*. Si el matadero supone una separación social de la violencia, una limitación de la violencia y la muerte animal a determinados territorios, límites y fronteras prefiguradas, es por ello que “no sabemos qué hacer con ella” (Aguilar 3) más que gestionarla, dosificarla y regularla.

realizan un esfuerzo activo y se ven involucrados en relaciones de explotación, extracción de capital y docilidad corporal.

Pero, además, en la perspectiva animal que describe la producción de carne lo que se visibiliza es esa economía de la muerte que dispone el destino ulterior de los animales bovinos “nacemos para lo que morimos, o hemos nacido para aquello por lo que nos matan” (*Carne Propia* 8:40’-8:43’). En este recorrido, el operador carnofalogocéntrico (Derrida “Hay que comer”)⁵ logra vislumbrar un *saber animal* sobre la *precariedad* anunciado por el toro, precisamente:

No sé si usted sabe, a nosotros no nos matan elegantemente. Ustedes los humanos, han inventado para sus propias muertes, cosas tan disparatadas como pedazos de plomo que vuelan por el aire, sillas con corriente, y hasta se mueren colgando, asfixiados, ¡que sofisticación! A nosotros, en cambio, nos matan con un marrón....Sepa que nuestra muerte es de lo más estúpida: nos pegan un martillazo en la cabeza y ahí vamos a todas las góndolas de todos los supermercados, a todos los mostradores de todas las carnicerías, a servirles de alimento para la panza y la identidad a esos canallas (9:03’-9:45’).

Sufrimiento humano y sufrimiento animal, en el docufiction se trata de la insistencia de imágenes bélicas y secuencias de muerte diferenciales, que apuntan a la distinción misma, a la frontera entre lo humano y lo animal alrededor de la pregunta por la vida y su valorización diferencial, bio-tanatopolítica en términos de Foucault (*Clase*). Es la distinción que se establece, bajo una mirada humanista, entre animales y humanos, la que da lugar a los procesos de naturalización del crimen de lo viviente (Cragolini 35), una matanza continua y sistemática que no se considera como tal.⁶ Aunque también puede leerse otro modo de conjurar esa

⁵ A propósito del *dictum* de D. Viñas “la literatura argentina comienza con una violación” (Viñas 142) respecto de *El Matadero* de Esteban Echeverría y justamente, haciendo extensivo esta recurrencia histórico-política del mecanismo carno-falo-logocéntrico que Derrida (“Hay que comer”) identifica como un principio masculino, en *Carne* (1968, dirigida por Armando Bo), una de las películas argentinas más populares de nuestra historia erótica local, Isabel Sarli (personaje llamado *Delicia*) es perseguida dentro de un frigorífico y luego violada sobre una media res.

⁶ De allí se explica la analogía recurrente entre sufrimiento humano y animal respecto de los campos de exterminio. El matadero, al igual que el campo de concentración o las guerras, comparten un mismo espíritu alegórico “fabricar cadáveres” (Agamben 70). Tal es la insistencia de esa analogía que bien puede leerse en distintos materiales estéticos y filosóficos, desde el imprescindible *Los orígenes del totalitarismo* de Hannah Arendt, incluyendo *Primavera de café* de Joseph Roth, la película ganadora del Oscar *Son of Saul* del húngaro László Nemes, el análisis de Wolfgang Sofsky en *La organización del terror* o la novela *Elizabeth Costello* (2004) de Coetzee “La

distancia. En la comparativa entre modos diferenciales de la muerte, el toro denuncia no tanto una regla de excepcionalidad humana (“No matarás nada”) sino más bien otra fórmula, una regla que nos confronta con la relacionalidad contradictoria de las especies compañeras: “el hecho de que alimentar y matar son una parte ineludible de los vínculos que se tejen juntas las especies que son compañeras mortales” (Despret 94).

El animal no solo “ha estado siempre en situación biopolítica” (Cragolini 225), todo el ciclo vital y de muerte del animal se produce como material a ser consumido, esto es, la manera en que esos animales han devenido ya, no animales de cría, sino justamente producidos como bienes de consumo, reserva disponible, objeto de producción, explotación y reciclado (*rendering*). El animal es también una vida que se halla desde el inicio en interdependencia, conexión y exposición - cuerpo a cuerpo- con humanos y otras especies.⁷ En el matadero, la gestión de la violencia y administración de la muerte animal se revela en su carácter inmanentemente político, allí no se produce una distinción firme entre “humanos” y “animales” sino que se produce una dislocación o desplazamiento de toda distinción corporal entre humano/animal. Aquí no hay efectos de ruptura ontológica entre la muerte humana y la animal. Justamente, lo que anuncia el toro alrededor de las técnicas de muerte (“la elegancia de la muerte humana con pedazos de plomos, bombas, sillas eléctricas y guillotinas y la muerte estúpida del animal con un marrón” 9:03’-9:45”) es la distinción más inestable y politizante entre *bios/zoé*, o entre vidas protegidas y futurizables y vidas desechables, a olvidar o abandonar. Las muertes son pensadas de maneras conjuntas. Por ello, es la muerte la que deconstruye esa frontera humanista, y es la muerte, las distintas tipologías

denuncia de los campos de concentración está tan impregnada del lenguaje del matadero y los corrales”.

⁷ Lo que ocurre con la carne vacuna es una capitalización ulterior (eso que Cragolini apunta como *Animal Rendering*), ya sea de sus restos no comestibles o comercializables: “se ocupaba desde los pelos, las pezuñas, las orejas, con los huesos mismos se hacían peines y botones, harina de hueso, la sangre seca, todo se utilizaba para diferentes productos” (*Carne Propia* 18:14’-18:30’). Pero la vaca es objeto de una capitalización *post-mortem*, no solo como cuerpo animal devenido en carne comestible y comercializable (res) sino también sus huesos devenidos material geológico, tal como sucede con el yacimiento petrolífero de formación de Shale “vaca muerta” situado en la Cuenca Neuquina. Allí los restos, desechos y huesos animales son reconvertidos en combustibles fósiles de extracción (petróleo y gas).

sobre el acto de dar la muerte, la que nos vincula con el resto de los vivientes, entre ellos, los animales ganaderos.



Imagen. Fotograma extraído del film *Carne Propia* (2016). Intervenido en técnica *collage*

Erótica bovina o ¿la lenta agonía del semental criollo?

Desde el inicio, las primeras tomas del toro y la secuencia inaugural de este pastando en la llanura, nos ubican en la perspectiva animal. A continuación escuchamos una voz en off que, sabemos, es del actor Arnaldo André quien relata:

Me siento observado. Acá, en medio de mi querida Pampa, rodeado de este océano verde, me siento observado y desnudo. Estos vulgares novillos rumean el pasto sin imaginar quién soy yo en realidad: yo fui un toro ganador, premiado por ser simplemente ser como soy, por portar estos genes agraciados, distinguidos, británicos. Yo, he dejado mi juventud en estos campos, que hoy nos ven partir de a uno, como de un barco que se hunde (9:03'-9:45').

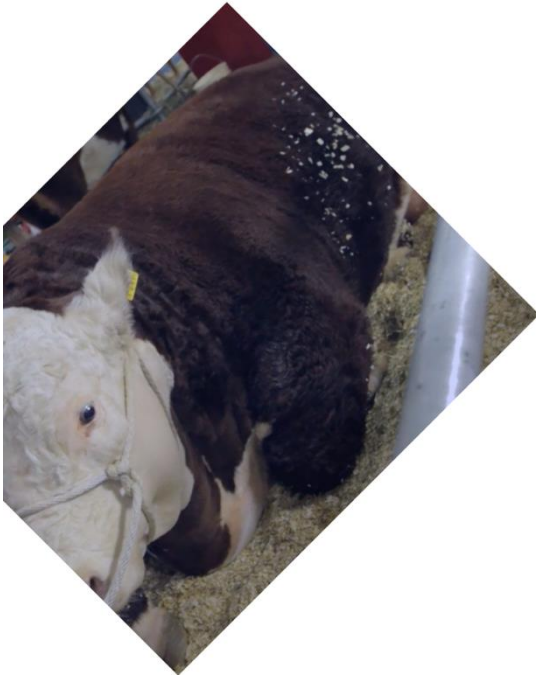
Esta primera escena enmarca (*frame*) el nudo aglutinante del film: la masculinidad imaginada del toro -símbolo de fuerza y de fertilidad-, y por

generalidad proyectiva, la masculinidad involucrada en la producción de una territorialidad nacional, lo rural gauchesco pero también lo rural agropecuario.

Lo que ocurre con la vaca devenida carne comestible y todo el aparato de simbolización cultural alrededor de esa ingesta (la ritualización masculinizante del comer carne, su plus valor simbólico, el asado, la familia y la cofradía de pares), e incluso más, lo gauchesco rural y lo obrero industrial, todas estas marcaciones son parte de este imaginario nacional de la masculinidad heterosexual vinculado al universo sensible del matadero: “María Roldan: que raro oír un nombre de mujer cuando se habla de una época en que la historia la iban armando los hombres” (*Carne Propia* 36:55). La de María Roldán, por tomar un ejemplo paradigmático en el film, es una biografía sindical femenina en una genealogía de movilizaciones obreras peronistas en los mataderos de Berisso (un legado fuertemente masculinizante). Las mujeres, pues, no tienen ningún espacio asignado, ocupan una posición subordinada o una historia excepcional al interior de los espacios productivos, en particular, los viejos frigoríficos *Armour* y *Swift*.

¿Qué espacios y territorios de lo nacional se imaginan, emplazan y proyectan sobre las sexualidades? ¿Cuales son los procesos de territorialización espacio-corporales vinculados a este imaginario de lo nacional masculino? ¿qué entornos circundantes y medioambientes afectivos se vinculan alrededor del matarife? ¿los sueños de industrialización, entonces, son sueños de masculinización heterosexual? El matadero es, como proceso de territorialización e imaginario social, parte constitutiva de la consolidación del estado nación y un enclave cultural de los imaginarios industrializantes. Un espacio entre lo rural y lo urbano, un emplazamiento industrial o una espacialidad de frontera (entre lo vivo y lo muerto), el matadero se ha constituido como procedimiento de territorialización. ¿Qué lugar ocupa el matadero en la vida de los trabajadores y en la consolidación de determinada configuración de la masculinidad nacional? ¿Cuáles son, pues, las actitudes, valores, tonos afectivos, *stimmungs* o *topofilias* que, de alguna manera, se solapan alrededor del matadero como proceso social y

espacial de generización corporal?⁸ La fábrica, la industria alimentaria que es el matadero, es narrada en la misma película como un “patrón, un padre que lo provee todo: trabajo, techo, futuro” (28:44’-28:52’). En efecto, en *Carne propia* lo que se adhiere y se pega al matadero como proceso de territorialización



generizante es un conjunto determinado de valores afectivos, se construye un ambiente circundante o una atmósfera compartida (*Stimmung*) vinculado a la masculinidad laboral. Y estos son, la virilidad obrera, la fortaleza, la destreza espacial y mecánica, el vigor, la estabilidad emocional y la entereza ante el desgaste físico, la resistencia y otro conjunto de normas afectivas asociados a la forma trabajo, como la dignidad y el orgullo principalmente. A partir de este ordenamiento afectivo, el trabajo de Alberto Romero cruza historias y registros

heterogéneos (entrevistas, videos clips, recortes fotográficos y auditivos) que se superponen y se anudan en ese espacio: una historia arquitectónica, estructural y tecnológica (que tiene que ver con la planificación urbana de los mataderos, su emplazamiento y jerarquías espaciales) y de geografía humana, en la medida en que el matadero también alberga y archiva las huellas de comunidades obreras y,

⁸ *Topofilia* es un neologismo, según detalla Yi-Fu Tuan (*Topofilia*), que incluye el lazo afectivo entre las personas y el lugar o el ambiente circundante. De procedencia heideggeriana, el *Stimmung* hace referencia a un estado de ánimo, tono, ambiente, o humor (*mood* en inglés) que también ha sido traducido como afinación, sintonización, armonización, adaptación, coordinar (el vocablo alemán *Befindlichkeit* en inglés se traduce como *attunement*: el sustantivo *Stimme* se refiere a la voz y el verbo *stimmen* que puede significar sintonizar). El *stimmung* supone una escucha de sonidos, en la complejidad de las tonalidades y las escalas, que involucra la totalidad del cuerpo. Cada tono que percibimos es una forma de realidad física que le ocurre a nuestro cuerpo y que, al mismo tiempo, nos envuelve y rodea (Gumbrecht 3-5). Siguiendo a Flatley (11-27), un *Stimmung* es una atmósfera compartida por un conjunto de sujetos y, a la vez, es una atmósfera impersonal (no es propiedad de ninguno sino del espacio compartido por estos) en la cual los afectos particulares pueden pegarse (pegarse-contactarse-adherirse) a objetos particulares. Así, no es que una persona nos contagie un sentimiento por proximidad o contagio, más bien, estamos siendo afectados por lo que nos rodea, estamos inmersos en sentimientos que no son nuestros. La atmósfera, entonces, apunta a una forma de sociabilidad compartida, un ambiente circundante y en común resonancia (Anderson *Affective*, Ahmed *La política cultural* 335-337).

por supuesto, una historia nacional (el docufiction muestra tres escenarios que explotaron la carne bovina y que permanecen intactos o espectrales, en ruinas o en sobrevivencia). El matadero, entonces, se vuelve un repertorio de sentimientos y afectos que es inseparable del territorio y su entorno material. El medio territorial captura a los animales humanos, los afecta y, en igual sentido, el territorio sólo existe por las capturas de las que es objeto, por la manera en que los animales humanos le confieren a ese medio el poder de afectarlos. En este nivel, es posible leer en *Carne propia* aquellos vínculos afectivos del animal humano con el entorno material, lo que es decir, el docufiction de Alberto Romero descubre una línea de contigüidad en que los elementos del medio ambiente material resultan consustanciales con los contenidos de la topofilia y la *stimmung*.

En el marco de este planteo, el imaginario nacional de la masculinidad vinculado al universo sensible del matadero interpela tanto en una dimensión productiva-tecnológica de género como en una dimensión cultural-subjetiva o mecanismos de subjetivación.⁹ Como parte de este escenario, los territorios y los afectos adheridos, las narrativas heredadas, los consensos sociales (hábitos, actitudes, costumbres y representaciones) y sus legados culturales devienen actores que se entraman en la disputa por la configuración de ese imaginario nacional masculinizante. Y esto ocurre dentro y fuera del ámbito del matadero, tanto a nivel de la disciplina fabril y los requerimientos de la producción, sus mecanismos de coerción y de consentimiento, aquellos métodos de organización del trabajo que consolidan un perfil de masculinidad y un colectivo de obreros como en las marcas narrativas, las historias relatadas y sus encuadres específicos. Ya sean los rituales de sociabilización alrededor del asado, el consumo de carne y los hábitos gastronómicos, “si en algo estamos de acuerdo los argentinos es en el asado. Eso no se discute. Está en los genes” (Ulises Rodríguez “Carne Propia”) hasta la masculinización del trabajo en el propio matadero, los obreros hombres, la

⁹ A partir de los análisis de Michel Foucault, el británico Nikolas Rose (“Identidad, genealogía, historia” 214-250) se refiere a la subjetivación (*subjectification*) en términos del gobierno en relación a “nuestra relación con nosotros mismos” como seres atados a una identidad nacional, étnica, cultural o territorial, y por los programas, estrategias y técnicas políticas a los cuales está vinculado. La subjetivación-sujeción comprende los tipos de atención, las prácticas y las técnicas que los seres humanos prestaron a sí mismos y a otros en diferentes lugares, espacios y tiempos.

virilidad heterosexual y la hombría asociadas al trabajo de faena y disección.¹⁰ En tal sentido, es imprescindible abordar este aspecto en términos de niveles multiespecíficos encastrados que componen una determinada manufactura de la masculinidad nacional heterosexual.

Efectivamente, la crianza, el cuidado, la compra y venta, el transporte y hasta la disección de los rumiantes vacunos es una actividad mayormente masculina:

La mujer que también trabajaba a la par del hombre, si bien le daban otros trabajos que ellos decían ser livianos, para nada eran livianos, eran duros, muy difíciles, estaban en situaciones muy precarias, con elementos muy pesados, y tenían la particularidad de ser muy jóvenes, porque era necesario para poder enfrentar este trabajo (*Carne Propia* 35:51'-36:14').

El contraste que los mercados de trabajo imponen según la diferencia de sexos es notorio aunque también cabe notar las divergencias entre mujeres y varones en las trayectorias ocupacionales que expresan una profunda desigualdad en desmedro de la mujer. En la cita precedente se anuncia una división de tareas por sexo forzada por criterios productivistas y culturales que supone más aptos a los hombres para afrontar los riesgos de la actividad. Pero no solo se trata de la división sexual de una tarea laboral sino también, nos recuerda constantemente *Carne Propia*, un ritual masculinizante, una instancia de enunciación de aquellos mecanismos y tecnologías de género que producen, insistentemente, una determinada configuración de la masculinidad nacional heterosexual: “está en los genes” (según Ulises Rodríguez “Carne Propia: no hay asado sin trabajo”) “ellos son los trabajadores de la carne. Especie singular esta. Siempre con las manos rojas, manchadas de muerte. Dicen que fueron los responsables del 17 de Octubre”

¹⁰ A tamaña evocación del teatro de la masculinidad argentina y su respectivo apego identitario le corresponde una curiosidad, no por menos suntuosa y exacerbada, la revista magazine *Asado* (2017) que en sus páginas se aboca a difundir “el ritual más atávico de la cultura nacional: el asado”. Estos y tantos otros temas son ocasión en sus dos únicos números impresos de colección: ruta y parrilla, domingo y asado, campeonato federal del asado, el bartender más prestigioso de Latinoamérica, crónica sobre Primer Festival del Cordero en Pipinas, #asadocumbiero, fotos históricas de carnicerías o de albañiles comiendo, las mujeres al mando de la parrilla. En la misma línea puede incluirse la película *Todo sobre el asado* (2016) de Mariano Cohn y Gastón Duprat quienes rescatan, frente a la alta cocina gourmet y su codificación elitista, una sociología popular (pero no menos masculinizante) alrededor de esta comida.

(*Carne Propia* 30:56'-31:06'); “Yo era la pobre obrera, trabajando en la fábrica, con la pena en los ojos y con las manos ásperas. Yo era el pobre obrero, trabajando en la fábrica, con mi esfuerzo construí la forma de la patria. Los dos éramos carne podrida y maltratada, por los dientes voraces de cualquier oligarca” (*Carne Propia* 43:22'-44:05'). Por aquí pasa algo de lo identitario en relación a las tecnologías de género sedimentadas históricamente (Lauretis *Alicia ya no*),¹¹ esto es, tecnologías de género nacionales en un doble sentido, como semiótica material de acuerdo a Haraway (*Ciencia, cyborgs y mujeres*)¹² y como prótesis incorporada de acuerdo a Preciado (*Manifiesto contra-sexual*).¹³ En distintas escenas vemos el vestuario y las duchas, el juego de cartas entre pares, la formación de perfiles de trabajadores y la homosociabilidad de los obreros en el matarife, la vestimenta y los ropajes, la modelación de un colectivo de trabajo y la consolidación de hábitos y rituales de socialización, son todas tecnologías de género aunque también, y esta es una

¹¹ Por tecnologías del género Teresa De Lauretis entiende tanto un aparato semiótico-material (entiéndase una empresa de producción y reducción de significados incorporados que denomina «semiótica encarnada») como un sistema de representación y construcción sociocultural que asigna significado (identidad, valor, prestigio, ubicación en la jerarquía social) a los individuos en la sociedad y, por ello, requiere un compromiso del sujeto por representarse. En efecto “las representaciones de género son posiciones sociales que conllevan diferentes significados, entonces, para alguien ser representado y representarse como varón o mujer implica asumir la totalidad de los efectos de esos significados” (De Lauretis *Alicia ya no*). El género es un aparato iconográfico y semiótico que permite producir y reproducir ciertas representaciones de la masculinidad y la feminidad. La relación de poder entre los hombres y las mujeres, pero también entre la heterosexualidad y la homosexualidad, puede ser repensada en términos de producción de visibilidad y significación (Preciado *Manifiesto* 6).

¹² Los cuerpos emergen en la intersección de la investigación biológica, de las prácticas médicas y otros negocios, de la escritura y de la publicación, de las tecnologías de visualización y también de las producciones culturales de todas clases, todas estas señaladas como metáforas y narrativas disponibles. Incluso más, “el género es una diferencia semiótica hecha carne” (Haraway *Ciencia, cyborg* 240). Así, la encarnación corporal es una prótesis que crea significados y cuerpos en nudos, inflexiones y diferencias de campos materiales-semióticos con vistas a una comunicación que otorga poder y empoderamiento.

¹³ Siguiendo el lema hipercitado de Simone de Beauvoir “No se nace mujer, llega una a serlo”, Paul B. Preciado (*Manifiesto contra-sexual; Testo Yonqui*) se propone caracterizar el segundo elemento de la conjunción, esto es, las tecnologías específicas de incorporación que intervienen en el “devenir mujer” pero también en el “devenir hombre”. El dilema conceptual que enfrenta la crítica feminista de los años setenta y ochenta está en donde ser mujer es producto del devenir tecnológico y social de la diferencia, y de modo paradójico no se incluyen los análisis del hombre y de la masculinidad respecto a la diferencia sexual y en cuanto producto igualmente tecnosocial. La masculinidad no es sino un *ready-made* político o una performance reiterativa camuflada de naturaleza: el efecto de la manipulación intertextual de una multiplicidad de convenciones de estilo. Parte de la empresa que acomete en el *Manifiesto contra-sexual* consistirá en leer la capacidad transitiva inherente al género (el “llegar a ser”), este proceso activo e intencional de encarnación a la luz de considerar estas dramatizaciones, construcciones y actos performativos como tecnologías sociales precisas.

marcación importante, la faena y el acto de dar la muerte son, asimismo, biotecnologías de género.

Un enclave en el imaginario cultural, vaca, matadero y asado, la tríada del argentinismo más solidificado, “misteriosa entelequia de nuestra argentinidad” que es, precisamente, aquel mito nacional sacrificial que reafirma la virilidad carnívora” (Cragolini 238) y es también el resultado de una producción continua de masculinización o el proceso de decantación de un conjunto preciso de biotecnologías de género.

Las pobres vaquitas enlatadas. Se encomienda un epitafio sobre la fatalidad del destino

Carne propia sitúa en el centro de su narrativa los procesos de territorialización vinculados a los sueños desarrollistas alrededor del matadero, los bovinos y los animales humanos, los obreros. ¿cuáles son nuestros imaginarios culturales de la sexualidad y sus topografías? ¿Cuales son las capas temporales, los estratos cronológicos que se anudan en torno al imaginario cultural de los mataderos? ¿Qué espacios y territorios de lo nacional se imaginan, emplazan y proyectan sobre las sexualidades? ¿se podría tejer un legado cultural de los mataderos que surgen de la imaginación geográfica, territorial y biotecnológica pero también a partir de las matrices normativas de género? En este recorrido, el matadero aparece asociado a una disciplina fabril, articulada en una estructura territorial y jerárquica (capataces y obreros) que vinculaba el trabajo con el desarrollo y consolidación del estado nación. El funcionamiento maquínico, las condiciones de explotación y las relaciones de docilidad corporal, de nuevo, la imagen vampírica del capital (el extractivismo humano-animal) y las protecciones sociales, los derechos laborales y sindicales ganados, son un núcleo temático, sin lugar a dudas. Sin embargo, en el material de Alberto Romero es posible leer una perspectiva animal (*Umwelt*) y una potencia de manifestación (Bailly “La forma animal”) que hace de la enunciación de un toro (su voz en off antropomórfica) un eje narrativo transversal. A partir de ese plano de existencia bovino lo que se despliega es un destino indefectible para la estirpe vacuna, todo su ciclo vital está

atravesado por la gestión biopolítica y más específicamente, sobre la producción alimenticia y el acto de sacrificio que tiende a ocultarse. Desde esta perspectiva animal, el toro anuncia un desplazamiento alrededor de las técnicas de muerte que consigue volver porosa la frontera entre muerte humana y muerte animal.

La vaca y el toro que son parte constitutivas del paisaje pampeano, tienen el pedigrí del cruce entre la herencia racial-colonial, la experiencia tecnocientífica y las prácticas tardindustriales vinculadas a un imaginario cultural del territorio rural y agropecuario. Sin duda, esta proposición es también una invitación a explorar las situaciones de domesticación y de cría desde otra perspectiva, esto es, como lugares de entrecaptura humano-animal en el seno de los cuales se crean y se yuxtaponen historias de racialización.

Carne propia pone la mirada en el hombre como posición generizada a partir de aquellos imaginarios que vinculan la mística virilizada de lo heterocisexual y lo rural que se mide alrededor del matadero, la masculinidad bovina y el universo social de los trabajadores. El film de Alberto Romero realiza un trabajo de archivo en el que logra anudar los “procesos de producción de la fuerza de trabajo y la manufactura de la masculinidad” (Palermo 26) como gesto de inscripción corporal, es decir, como mecanismo biopolítico que hace encajar (narrar, enmarcar, volver inteligible) la



masculinidad heterosexual en la especie humana, una sexualidad para la especie humana (obrero e industrial). Así, este imaginario cultural de lo rural-masculino-heterocisexual no se funda en una simple diferenciación “técnica” de las actividades (digamos, la división sexual del trabajo al interior y exterior de la jerarquía fabril del matadero) sino que se constituye a partir de tecnologías de género y mecanismos de subjetivación precisos. Efectivamente, la producción de masculinidad heterosexual vinculadas a normas afectivas de la virilidad, la

fortaleza, la entrega y el sacrificio son, como demuestra *Carne propia*, parte de procesos culturales que consolidan posiciones de género, es decir, las maneras de “hacerse hombre” son variadas y heterogéneas y se constituyen como fenómenos sociales e históricos específicos.

La configuración de las masculinidades nacionales en cuanto ordenamiento y distribución política de los cuerpos supone indagar los requerimientos a partir de los procesos laborales pero también en cuanto proceso de territorialización afectivos y en el mismo sentido, como tecnologías de género y mecanismos de subjetivación. Es igualmente interesante notar que alrededor del matadero, como proceso de territorialización, ambiente material y espacialidad afectiva, se juegan un conjunto de marcaciones semánticas cargadas de connotaciones acerca de la masculinidad, y que también remiten a un legado histórico de biotecnologías médicas y químicas. Dentro de las redes institucionales y técnicas de principios del siglo XX, según apunta Preciado (*Testo Yonqui* 122-123), las industrias farmacéuticas y los laboratorios junto a los mataderos constituyen un tráfico intenso de flujos, tejidos y órganos para detectar aquellas materias primas a través de las cuales fabricar hormonas sexuales a partir de la extracción de glándulas animales (testículos u ovarios de animales sacrificados). Y esto sucedió así, precisamente, hasta el descubrimiento de los índices elevados de hormonas en la orina humana.

Bibliografía

Agamben, Giorgio. *Lo abierto El hombre y el animal*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.

Ahmed, Sara. *The cultural politics of emotion*. EEUU: Edinburg University Press, 2004. Versión en castellano Ahmed, Sara. *La política cultural de las emociones*. México: Programa universitario de Estudios de Género, 2017.

Aguilar, Gonzalo. "Nuevas formas de la violencia en el matadero de la literatura: sobre *De ganados y de hombres* de Ana Paula Maia". Texto de conferencia impartida en Conexões Itaú Cultural, en el marco del encuentro "O Olhar do Outro: a Recepção da literatura brasileira", 2015.

Anderson, Ben. "Affective atmospheres. Emotion". *Space and Society*. 2.2 (2009): 77-81. En línea.

Arzac, Rodolfo González. "La lenta agonía del semental criollo". *Revista Crisis*. 9 (2013): s/p. En línea.

Bailly, Jean-Christophe. "La forma animal". *Instantes y Azares. Escrituras nietzscheanas*. 13 (2013): 85-94. En línea.

---. *El animal como pensamiento*. Santiago: Metales pesados, 2014.

Butler, Judith. *Precarious life: the powers of mourning and violence*. London New York: Verso, 2004. Versión castellana: *Vidas Precarias. El poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires: Paidós, 2006.

---. *Frames of war: when is life grievable?*. London, New York: Verso, 2009. Versión castellana: *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. Buenos Aires: Paidós, 2010.

Cespedes, Martín y Antonio Santucho, Mario. *El estómago de la cultura*. Revista Crisis: Buenos Aires, 2011.

Cragolini, Mónica B. *Extraños animales. Filosofía y animalidad en el pensar contemporáneo*. Buenos Aires: Prometeo, 2016.

Derrida, Jacques. "Hay que comer" o el cálculo del sujeto". *Confines*. 17 (2005). Versión castellana de Virginia Gallo y Noelia Billi. Revisada por Mónica Cragolini.

---. *El animal que luego estoy si(gui)endo*. Madrid: Trotta, 2008

De Lauretis, Teresa. *Alicia ya no: feminismo, semiótica y cine*. Madrid: Cátedra, 1992.

---. "La tecnología del género". *Mora*. 2 (1996): 6-34. Tradupor Ana María Bach y Margarita Roulet.

De Mauro Rucovsky, Martin. "Tanta vida mutua. Mujeres y precariedad animal". *Alea: Estudios Neolatinos*. 20. 2 (2018): s/p. En línea.

---. "La vaca que nos mira: vida precaria y ficción". *Revista Chilena de Literatura*. 97 (2018b): 175-197. En línea.

---. *Cuerpos en escena. Materialidad y cuerpo sexuado en Judith Butler y Paul B. Preciado*. Madrid: Egales, 2016.

Despret, Vinciane. *¿Que dirían los animales...si les hiciéramos las preguntas correctas?*. Buenos Aires: Cactus, 2018.

Foucault, Michel. *El cuerpo utópico. Las heterotopias*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2010.

---. "Clase de 17 de Marzo de 1976". *Defender la sociedad. Curso en el Collège de France (1975-1976)*. Buenos Aires: FCE, 2002.

Flatley, Jonathan. *Affective Mapping. Melancholia and the politics of modernism*. Cambridge: Harvard University press, 2008.

Giorgi, Gabriel. *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2014.

Gumbrecht, Hans Ulrich *Atmosphere, mood, stimmung. On a Hidden Potential of Literature*. . California: Stanford University Press, 2012.

Haraway, Donna. *Ciencia, cyborgs y mujeres: La reinención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra, 1995

---. *Manifiesto de las especies en compañía: Perros, gentes y otredad significativa*. Córdoba: Bocavulvaria ediciones, 2017.

Laera, Alejandra y Villa, Javier. *Una historia de la imaginación en la Argentina. Visiones de la pampa, el litoral y el altiplano desde el siglo XIX a la actualidad*. Buenos Aires: Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 2019.

Palermo, Hernán H. *La producción de la masculinidad en el trabajo petrolero*. Buenos Aires: Biblos, 2017.

Preciado, Paul B. *Manifiesto contra-sexual*. Madrid: Opera Prima, 2002.

---. *Testo yonqui*. Madrid: Espasa, 2008.

---. "Biopolítica del género". *Conversaciones Feministas. Biopolítica*. Buenos Aires: Ají de Pollo, 2009.

Rodríguez, Ulises. "Carne Propia: no hay asado sin trabajo". *Comunidad Revista Anfibia*. 21/12/2016. En línea. Fecha de acceso: 13/11/2019

Romero, Alberto . *Carne Propia*. Buenos Aires: Puente Films / Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA), 2016.

Rose, Nikolas. "Identidad, genealogía, historia". *Cuestiones de identidad cultural*. Comp. Stuart Hall y Paul du Gay. Buenos Aires: Amorrortu, 2011.

Salessi, Jorge. "El (primer) matadero". *Médicos maleantes y maricas: higiene, criminología y homosexualidad en la construcción de la nación argentina (Buenos Aires: 1871-1914)*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 1995.

Tuan, Yi-Fu. *Topofilia. Un estudio de las percepciones, actitudes y valores sobre el entorno*. Madrid: Melusina, 2007.

Viñas, David. *Literatura argentina y realidad política. De Sarmiento a Cortázar*. Buenos Aires: Edic Siglo veinte, 1971.