

Lo (in)humano como desgarro y escudo: “El Matadero” desde las miradas de Paula Luttringer y Dani Yako

Kuschnir, Silvia Mirta*

Lo inhumano como factor de homogeneización

Las estrategias de construcción de la Nación, orientadas a la conformación de una sociedad homogénea –donde lo identitario equivale a lo idéntico–, involucran acciones sobre el cuerpo de la población tanto como sobre los cuerpos individuales.

Circunscribiéndonos a la experiencia argentina, cabe considerar la inscripción de estas prácticas en el contexto de lo que Schmucler denomina *industrias de lo humano* que culminarían en una industria de lo (in)humano, dentro de las cuales se inscribiría la desaparición de personas como máxima expresión.

Lo humano del hombre no sólo se desvanece a partir de las industrias orientadas a “moldear el cuerpo humano, en cuanto condición de la vida, para orientarlo a fines determinados” (Schmucler, 2001:3), donde la manipulación genética se orientaría no a la producción de *otro hombre*, sino al exceso que importaría la producción del no-hombre, situación que nos permitiría considerar la posibilidad de una industria de lo (in)humano. Con tal expresión hacemos referencia al conjunto de prácticas organizadas con el fin de eliminar lo humano del hombre: orientadas a la eliminación de la memoria, de la capacidad representacional, del lenguaje¹, de la posibilidad de expresión mediante el arte, de la capacidad de opción (Schmucler, 2001:4). En términos agambenianos: a la producción de vida desnuda de humanidad.

Tal como observa Schmucler, habría una relación entre las industrias del cuerpo, la génesis de los proyectos eugenésicos y el racismo. En este sentido, no podemos dejar de considerar la relación entre las técnicas aplicadas a la construcción de un cuerpo que supere las limitaciones del cuerpo biológico y la construcción de técnicas de la muerte. La manipulación del cuerpo involucraría en un origen el destino de las políticas sobre el cuerpo: la desaparición de lo humano del hombre. Permitirían considerar plausible esta hipótesis las lecturas que diversos pensadores actuales² hacen acerca del vínculo que existe entre desarrollo tecnológico, la acción de las técnicas sobre el cuerpo y la pérdida de memoria. La articulación entre estos tres aspectos se fundarían en que el gobierno biopolítico de las poblaciones se vale de prácticas –que incluyen decisiones políticas, científicas y ontológicas– que resultarían funcionales a la construcción de una forma de vida que exige el olvido de la historia y de las deliberaciones éticas, y que requieren –y, entonces, se proponen–eliminar los rastros de sensibilidad y memoria no orientados por la matriz técnica (Costa y Ferrer, 2001: 3).

En este marco no sería impertinente entender a la *Doctrina de la Seguridad Nacional*, y entonces a las dictaduras que responden a sus mandatos, dentro del marco de las políticas eugenésicas –y no sólo en sentido metafórico– orientadas a la creación de un estado de supuesto equilibrio del cuerpo-sociedad libre de elementos que pudieran alterar tal equilibrio.

Sobre este punto destacamos la lectura que Marisa Miranda y Gustavo Vallejo hacen de las relaciones que hay entre la construcción del Estado y la ciudadanía, y las políticas eugenésicas, distinguiendo en la Argentina tres etapas según quien sea el “otro” a quien se debe excluir –creemos más preciso decir: exterminar–: indios, inmigrantes y movimientos de izquierda. Específicamente, en relación al tema que nos compete, afirman que la definición de los “objetivos básicos” de la última dictadura, al incluir la “vigencia de los valores de la moral cristiana, de la tradición nacional y de la dignidad del ser argentino”, delimitaría la exclusión y

* Lic. y Prof. en Bellas Artes, Prof. en Historia.

¹Giorgio Agamben considera que el lenguaje y la ley son categorías contingentes de la condición de humanidad. En el estado de *nuda vida*, el sujeto ha sido destituido del lenguaje o aún no lo ha adquirido (Agamben, 1998: 17)

²Entre ellos citamos en nuestro país a Flavia Costa, Chistian Ferrer, Claudia Kozak, Juan Pablo Ringelheim y Héctor Schmucler.

los alcances de tales políticas “desde un ‘imaginario oficial’ entendido como factor de homogeneización, de adoctrinamiento y de censura, encargado de asimilar los parámetros de ‘normalidad’ con el grupo que debía ser biológicamente preservado” (Miranda y Vallejos, 2004: 441). La persecución del *otro* se fundaría en este supuesto básico, cuya raíz sería presentada bajo la signatura de lo científico. Por lo tanto, y sin descartar la posibilidad de otros enfoques, se habilita la posibilidad de leer en términos de biopolítica³ las políticas de la última dictadura militar en la Argentina. Desde esta lectura se homologaría a sus acciones a aquellas que se proponen eliminar al elemento anómalo e irrecuperable infiltrado en el cuerpo social. La construcción de una sociedad sobre las bases de una homogeneidad mediante mecanismos fundados en prácticas eugenésicas requirió de la constitución de relaciones bajo los términos de lo que Agamben considera propias del campo en sentido amplio y de los campos de exterminio en sentido estricto; donde la inscripción del elemento población se hace bajo términos que lo reducen a lo mero biológico –destitución de la ciudadanía, de la memoria, reducción a cuerpo sin voz–, llegando a redefinirse los mismos conceptos de vida y muerte.

Ahora bien, ¿es posible dar cuenta, desde las representaciones visuales, de aquellos mecanismos que afectan a la construcción de la sociedad y, en este proceso, a la construcción de las condiciones de lo propiamente humano? Y aún más: aceptando la posibilidad de representar desde las artes visuales los alcances de las industrias de lo humano, las imágenes que se producen ¿son sólo un testimonio de las representaciones acerca del cuerpo sometido por las biopolíticas tecnológicas, o pueden desde las mismas –desde el cuerpo re-presentado en imagen– proponerse modos de resistencia?

Entendemos que el biopoder no es omnipotente, que habría grietas desde donde sería posible la resistencia: el acto de creación que se produce, paradójicamente, como descarnamiento y encarnadura de los cuerpos que se quiere someter y modelar. Desde este marco, indagaremos acerca de estas operaciones en producciones fotográficas de Paula Luttringer y Dani Yako en dos ensayos donde acuden a la metáfora de “El matadero”. Se trata de una categoría que atraviesa la construcción del sentido de Nación desde el siglo XIX hasta nuestros días y que suponemos permite (des)entrañar vínculos entre la acción del Estado sobre los cuerpos y las estructuras económicas.

Diversos fotógrafos han considerado al cuerpo como objeto de la violencia del Estado o el mercado (Pantoja y Brodsky, 2009). Optamos por dos casos donde nos encontraríamos con la expresión extrema de las políticas del cuerpo: donde lo humano del cuerpo pareciera haber desaparecido completamente. Las obras de los fotógrafos que consideramos representarían, bajo la metáfora del matadero, las prácticas genocidas del Estado Argentino. En un primer nivel de lectura, como una constante, pero particularmente durante la última dictadura militar. Ambos artistas trabajan la problemática del hombre animalizado, el hombre ante/en el matadero y el matadero sería otro modo de decir “campo”, donde la violencia sobre el cuerpo del ganado como metáfora de los cuerpos humanos, representan las acciones sobre los cuerpos individuales y sobre el cuerpo de la población⁴, dentro del marco de las prácticas genocidas.

Haciendo de la vida, carne

Los ensayos fotográficos de Dani Yako (2001) como el de Paula Luttringer (1998), refieren a la actividad ganadera y frigorífica como el origen de la investigación, al menos a nivel conciente. Inmediatamente “el matadero” deviene en metáfora de las condiciones de convivencia en la

³Diversos pensadores que han trabajado las relaciones entre cuerpo y poder –entre ellos Foucault, Agamben, Esposito, Deleuze, Virno, Heller y Fehér, Hardt y Negri– proponen entender a la política contemporánea en términos de biopolítica. Englobamos dentro de este concepto a las prácticas de dominación, de ejercicio del poder sobre el hombre considerándolo sólo como ser viviente. Diría Foucault “una especie de estatización de lo biológico” (2000: 45), una “animalización progresiva del hombre realizada a través de las técnicas más sofisticadas” (*cit in* Agamben, 2004).

⁴El biopoder ejerce una regulación tanto sobre los cuerpos individuales como sobre el cuerpo de la población como conjunto, siendo éstos dos polos que no pueden ser pensados uno sin el otro (Foucault, 1992: 97).

Argentina como una constante histórica pero también como referencia inmediata a la última dictadura.

Juan Travnik, expresa que cuando Paula Luttringer comenzó a tomar imágenes de la actividad de un frigorífico, no sabía por qué lo hacía ni como ordenarlas, pero que durante el transcurrir del trabajo y de los meses comenzó a descubrir el secreto metafórico que encerraban las mismas.

“La metáfora fue tan clara como impensada desde el nivel consciente por parte de la autora. Las vacas eran llevadas al maltrato y a la muerte por obreros que tenían un poder absoluto sobre ellas. Los obreros –los torturadores en la narración– nunca mostraban sus rostros a la cámara. La elección del frigorífico terminó siendo poco casual. Los grandes grupos económicos, aliados estratégicos del proceso, incluían a gran parte de la oligarquía ganadera.” (Travnik, 2004)

Las primeras imágenes de ambos ensayos son similares: animales colgados, la oscuridad o el vapor desdibujan lo representado. En el *Extinción*, de Dani Yako nos recibe una fotografía donde una fila de vacas negras se muestran colgadas de sus patas. La que está en primer plano no puede verse completa, las otras se desdibujan, se pierden en una especie de niebla. Un plano picado nos lleva a mirar desde arriba a una figura que, lejana, muestra a un empleado (vestido de blanco) concentrado en correr a uno de esos animales que cuelgan.

Al final del capítulo podemos leer un texto de Martín Caparrós (2001)⁵ relatando la agonía de esas vacas colgadas de una pata. En otro lugar, un pie de foto de Clarín sobre esa foto, las describe como bailarinas danzando. Cinismo, ironía, golpe, humor negro. Quizá aun poco de todo ello y algo más.

Los colores van subiendo de valor y perdiendo nitidez abruptamente como si la niebla invadiera todo, como si se enfatizara en el ocultamiento de lo que se muestra.

La vaca del primer plano solo se ve en parte como si quien mirara la escena estuviera allí, arriba ¿Colgado? No, o vería la escena invertida, pero sí muy cerca de esas vacas colgadas, rozándolas, entre ellas.

Es extraño pero más que una imagen detenida, la escena parece transcurrir: un trabajador del frigorífico se lleva una de las vacas. No se le ve el rostro. El trabajador se mueve. La baja velocidad asegura que el movimiento quede impreso en el papel.

Hay una fotografía de Paula Luttringer que respondería casi al mismo momento, pero no hay humanos, sólo las patas cuelgan entre negros y luces. Se acentúa la oscuridad.

El fotógrafo dice retratar la desaparición del trabajo; ambos, referir a la sociedad argentina, a una construcción social fundada en una tradición de país que deriva del modelo económico con el que surgiera nuestro Estado y que, en el ensayo de Dani Yako, se aborda desde su crisis. En parte puede ser, suponemos que lo es en un primer nivel de lectura, pero suponemos que estas imágenes nos dicen algo más.

El frigorífico de Dani Yako incluye nueve fotografías de las cuales cuatro muestran trabajadores posando para el fotógrafo, con rostros identificables, severos, y definidos. Trabajadores con sus herramientas y vestimenta de trabajo, que han detenido su actividad para ser fotografiados. Miradas que nos miran o que se pierden. Son las imágenes de la intencionalidad inmediata del fotógrafo, las que muestran la resistencia de los trabajadores frente a la políticas neoliberales que desguazan la industria nacional. En las restantes fotos los trabajadores asumen otro rol: cuando hay seres humanos, están compenetrados en sus tareas, pero además sus rostros son inidentificables. No están fuera de foco ni movidos sino que el desdibuja lo representado: los trabajadores y aquello con lo que trabajan. Algo hierve en una gran piletta. No sabemos qué. Suponemos que es carne. También suponemos que son restos de carne o huesos, lo que está amontonado en unos contenedores plásticos en el fondo de otra fotografía. El ganado (manchas oscuras) cuelga en un primer plano..., detrás, los restos. En una foto ni siquiera eso: sólo vemos manchas que se superponen a otras manchas impregnadas en azulejos blancos.

El texto escrito que acompaña cada capítulo del ensayo parece transcurrir por canales diferentes a los de la imagen. El escrito de Caparrós nos propone un recorrido por distintos momentos de

⁵Cuando se citan al texto de Yako y Caparrós no se indica el número de páginas pues el libro no está paginado.

la historia del frigorífico fotografiado, que van desde su creación en los 60 hasta el desmantelamiento en los 90 y la posterior recuperación por los obreros. Las imágenes muestran algo más. Parecen narrar dos relatos diferentes: unas nítidas con alto contraste donde la mirada del fotógrafo se concentra en los rostros de los trabajadores que veces miran al fotógrafo, se concentran en su actividad o tienen la mirada perdida pero teniendo como oponiéndose como un primer plano al producto de su trabajo. En ese otro relato que indicamos, nos encontramos con malas exposiciones, donde se desdibujan o donde sólo vemos vacas negras y empleados vestidos de blanco –blanco teñido de manchas oscuras– sin rostros o desdibujados.

Aún si tomamos el ensayo como totalidad no vemos fotografías expresando claramente la oposición que narran las palabras (entre naturaleza y cultura, vida y muerte, empresarios y trabajadores) como tampoco fotografías que representen la recuperación de la empresa por sus trabajadores. Es más bien ambigüedad, ilegibilidad, manchas-marcas de algo que quizás no se pueda mostrar. Más de una vez el texto escrito refiere a aquello que no se debe mostrar. Quizá no sólo tenga que ver con la crueldad de la muerte que transforma al animal en carne consumible, quizá se trate de la grieta que en el capítulo final del ensayo, por el que se filtran significaciones que corresponderían a ese segundo nivel de lectura del que hablábamos. En la última de las fotos hay medias reses colgadas, indistinguibles. Nuevamente esa niebla blanca las envuelve. Ya no hay cabezas, están despellejadas, etiquetadas, solo el trabajador del frigorífico nos hace suponer qué son.

En *El matadero* de Paula Luttringer nos encontramos frente a fotografías donde pareciera que el cuerpo no está presente, al menos como cuerpo humano. Luttringer presenta a los carniceros en las sombras, sin rostros. Lo ilegible expresa los alcances ya no de la fábrica de muerte sino de la destitución de la muerte, de la invisibilización, del ocultamiento, del borramiento. Los delantales con sangre homologan, las sombras ocultan.

Lo que se presenta a nuestra mirada –o lo que podemos ver– es vacío de humano en espacios donde habita la animalidad. Lo humano deviene no humano en dos sentidos: en la conversión del humano en animal (la víctima) y en la conversión de lo humano en lo no-humano (el victimario).

En una de las fotografías de *El matadero* de Luttringer se nos da a ver lo que podría ser una fábrica. La fotografía fue tomada de noche, sin embargo sabemos que es un frigorífico. En otras se muestran pasillos, siempre oscuros salvo para permitirnos ver la sangre en los azulejos, en los delantales, en los instrumentos usados por quienes trabajan allí. La luz muestra, pero sólo vemos delantales y manchas de sangre. No hay seres humanos, sólo huellas y sombras. En la oscuridad vemos una silueta, personas de espaldas con las cabezas cubiertas, delantales, botas, pies. También vemos vacas encerradas en cubículos, vacas también sin rostros esperando –el movimiento y la velocidad lenta de la exposición desdibuja las cabezas de los animales–, esperando algo que sabemos vendrá (el presagio de la muerte en *El matadero* de Echeverría).

La tarea cotidiana del matadero es despellejar, descuartizar. No hay exposición del horror, no hay asombro. Es el trabajo mecanizado. No es el trabajo como obra humana sino la mecanización del horror como producción. Gestos de trabajo dando cuenta de la negación de la condición de lo humano, del trabajo como mera técnica y de los trabajadores como ejecutores, piezas de una maquinaria. El hombre se transforma en parte de esa maquinaria y se subordina al aparato técnico. La técnica subsume a la finalidad (Galimberti, 2001:2). La naturalización de la tarea de matar, la pura acción técnica: “-No, no me jode. Es un trabajo, no más” expresa un empleado del frigorífico Yaguané.

Se trata de la deshumanización de la muerte. Lo que fue deja de ser para convertirse, por un acto mecánico, en puro resto. “La vaca pelada sigue su ronda boca abajo –escribe Caparrós– le sacan la cabeza y las vísceras, la patas ya superfluas, la van transformando de a poco en media res: un bulto rojo y blanco con sus contornos apenas animales. Sigue el enchastre de sangre, la limpieza obcecada, la conversión de la vida en carne”. Ni siquiera en vacas muertas, en carne, en restos que no es fácil asociar con lo que fuera el ser vivo. Es lo que vemos en la última foto del ensayo de Dani Yako. El matadero es presentado como lugar donde la muerte adquiere una dimensión exclusivamente física. Ni siquiera la muerte como un hecho natural, como parte de la vida.

Las fábricas de la muerte –de producción de la vaca en carne, de la vida en muerte–, al tornarse metáfora de la deshumanización, de la animalización del hombre, devienen en fábricas de la no-muerte. Es imposible reconocer siquiera al animal en esos trozos de carne colgada, es lo no recomponible.

¿Nos encontramos frente a una concepción de la construcción de la convivencia social edificada sobre el sentido de la muerte deshumanizada, como la deshumanización que se expresa radicalmente en la desaparición de personas y el ocultamiento de las huellas?

Suponemos que sí pero no solamente eso.

La fotografía como arma: el escudo-espejo y el yelmo

Creemos ver en estas fotografías el desgarramiento en el velo –la imagen jirón (Didi-Huberman, 2004:241)– que nos invita a mirar más allá de lo inmediatamente visible. La *imagen-laguna*, la *imagen-ausencia* es a la vez, paradójicamente, *imagen-huella*. Algo permanece como un “jirón de la semejanza”. Algo queda del proceso de destrucción: este algo da testimonio de una desaparición al mismo tiempo que resiste contra ella al convertirse en oportunidad de su posible inclusión en la memoria. Ni presencia plena, ni ausencia absoluta.

“Es un mundo prolífico de lagunas, de imágenes singulares que, montadas las unas con las otras, suscitarán una legibilidad, un efecto de saber, del tipo de lo que Warburg llamaba *Mnemosyne*, Benjamin *Pasajes*, Bataille *Documents*, y que Godard [...] llama *Histoires(s)*” (Didi-Huberman, 2004:241)⁶.

El jirón es fragmento del velo roto. En ambos casos el matadero es la representación de lugares donde se produce la muerte del ganado, pero también, en ambos casos, trastocados en fábricas de la *no-muerte*. Es que en los campos de concentración, más que la vida, lo que se extermina es la muerte (Agamben; 1998, 2002) del cuerpo diferente, del cuerpo que altera el “orden”. Entre las múltiples caras de las desexistencias necesarias al desarrollo homologante se inscriben las desexistencias de los campos, la desaparición es la culminación del horror técnico.

Asimismo *Extinción* y no sólo el matadero⁷ de *Extinción*, nos indicaría algo más que la extinción del trabajo, no indica otras extinciones. O más precisamente, ¿no debiéramos considerar a al trabajo en el contexto trabajado por Dani Yako, el del modelo neoliberal, dentro de un marco más amplio de desapariciones que lo involucra?

Paula Luttringer y Dani Yako son fotógrafos y sobreviviente de un CCDTyE, entonces, han sufrido en el propio cuerpo los intentos de destrucción de lo humano. Cuando construyen sus mataderos lo hacen como ejercicios fotográficos que no vinculan conscientemente a su propia historia. Fotografían restos, fragmentos de cuerpos colgados, un amasijo de carne en piletón o en pequeños contenedores, sangre y más sangre. Cuerpos de animales desgarrados. La sangre que es imposible de limpiar, la sangre que se hace textura sobre los azulejos alguna vez blancos. Podríamos pensar que estas fotografías indican la deshumanización en sentido pleno, la propia deshumanización o la deshumanización como efectividad de las políticas genocidas. Sin embargo la propia presencia de las imágenes nos dice lo contrario: el matadero no debería mostrarse, pero se muestra. Se muestra en la oscuridad en un caso; en la niebla, en el otro expresando quizá ese lugar ilocalizable por donde pasaron tanto Dani Yako como Paula Luttringer, pero de los cuales están sólo incluidos como lo excluido (lo humano en el matadero). Didi-Huberman expresa que desde el desgarramiento, el horror, la falta, el dolor, pueden ser reflejados y reconducidos, reconstruidos como imagen; pueden ser fuente de conocimiento a condición de que nos comprometamos con el dispositivo formal de la imagen producida (2004:258). Involucramos en el “nosotros” a los productores de imágenes, a los fotógrafos, y a quienes somos partícipes de la producción de sentido a partir de la observación de las imágenes.

Frente a estas imágenes del pasado que actuarían como velos, y que inmovilizarían, es posible invertir el valor: lo que paraliza puede tornarse en fuente de acción. La condición de reflejo, de

⁶ No hace referencia a fotografías sino a un fotograma, totalmente rayado de *Histoire(s) du cinéma* de Godard, al cuestionarse la posibilidad del cine de representar Auschwitz.

⁷ Caparrós explicita la condición de matadero del frigorífico: “Frigorífico es un nombre que no nombra una máquina de matar para la buena causa”. En otros términos podríamos decir que la palabra oculta el significado de lo que indica.

imagen-espejo- que se expresa el mito de Medusa, sería posible en tanto que la parálisis ante lo peor devenga resistencia. El valor de conocer puede invertirse en fuente de acción, lo cual es condición para que estas imágenes se conviertan en testimonios. Es cierto también que sólo pueden devenir testimonios luego de que los incorporemos a nuestra memoria por la mediación del reflejo. Entonces la imagen del horror se torna escudo que se revela algo mostrándolo de modo especular, donde el reflejo permite enfrentar a la verdad que se revela. En este sentido podríamos hablar de *fotografías-escudo* como mecanismo de protección y arma.

La cámara fotográfica y la imagen producida obrarían como escudo que refleja –para los sobrevivientes– permitiendo superar la parálisis en razón de la fuerza que otorga la necesidad de dejar testimonio o de reconstruir la memoria⁸.

“Perseo no huye de la Medusa, se enfrenta a ella pese a todo, pese a que su cara no hubiese significado ni la mirada, ni el saber, ni la victoria, sino simplemente la muerte. Perseo afronta pese a todo la Gorgona, y este *pese a todo* –esta posibilidad de hecho en detrimento de una imposibilidad de derecho– se llama imagen: el escudo, el reflejo no son solamente su protección [la de Perseo] sino su arma, su ardid, su medio técnico para decapitar al monstruo” (Didi Huberman, 2004:260).

Estas imágenes se convierten en escudo también para nosotros en tanto participamos del ejercicio de memoria que nos imponen. No podemos no mirarlas, aún con el riesgo de que paralicen y en esto se juegan cuestiones estéticas a la vez que éticas. Se presiente el horror, pero la vaguedad conduce a mirar, a intentar comprender aún sabiendo que en muchas no es posible. En las fotografías *escudo-espejo* diversos mecanismos que se afirman en *lo ilegible* permiten hablar desde la soledad de la palabra: Luttringer acude a la fragmentación (los sólo son visibles en sus fragmentos o en la oscuridad), Dany Yako a los efectos del frío o el vapor lo que oculta los rostros. Cuando nos referimos a lo ilegible en el texto, en estas fotografías como texto, no lo pensamos como expresión de lo indecible sino como aquello que es ambiguo, oscuro pero que puede ser hecho legible mediante la interpretación. Todo texto es en cierto modo ilegible y en ello reside la posibilidad de su lectura⁹.

La imposibilidad de propia desaparición a pesar de su posibilidad latente, la posibilidad de ser testigo y narrarlo en imagen, funcionarían como una estrategia de afirmación en la vida desde la posibilidad de la memoria y la palabra. Hay sobrevivientes: quienes narran lo son, hay testigos: quien nos muestra sus fotografías no sólo no han muerto sino que son capaces de narrar sus experiencias. Paula, como ha sucedido con otros fotógrafos de la memoria, a partir de estas fotografías está exponiendo su mirada acerca de la forma de ser humano bajo la experiencia del campo, el modo en el que esa experiencia afectó a su vida a la vez que puede comenzar a superar el trauma, empezar a hablar y luchar desde allí contra la anulación de la palabra.¹⁰

Hay otras fotografías donde la mediación no se da por lo ambiguo o la fragmentación de la imagen, o la niebla o la opacidad en tanto se trata de imágenes bien contrastadas. Manchas negras sobre fondo blanco, manchas tan pequeñas y condensadas que se tornan textura. Pero sabemos qué son. Es sangre. Salpicaduras de sangre sobre los azulejos. En estos casos, la representación de la violencia extrema aparece mediada por su instalación en el “fuera de campo”. Lo que no se nos da a ver y sabemos que está instala la violencia desgarradora pero, aún así, de modo soportable. Creemos que es una forma de poder presentar lo que no podría verse de otro modo. La violencia tiene lugar fuera del campo visual, por negación pero indicada

⁸En un reportaje, Paula Luttringer expresa que cuando estuvo secuestrada Roberto Carri y Pablo Szir, detenidos con ella, le dejaron ese mandato:... “el día que me liberaron, Carri y Pablo me abrazaron muy fuerte y yo le murmuré a Pablo que no me quería ir, que quería morir como una montonera, y él, a pesar de que a mí me iban a trasladar y los torturadores estaban cerca, me dijo al oído que alguien tenía que salir para contarlo... En ese momento tenía 21 años y ellos me llevaban 15 o más, no entendí cómo él creía que yo iba a tener la posibilidad o los instrumentos para hacer eso” De regreso en Buenos Aires, en 1992 una muestra de Adriana Lestido le hizo pensar en la posibilidad de hacerlo: “Fue allí que pensé que se puede contar y quedé muda, entendí las palabras de despedida de Pablo”... (Ciollaro, 2012)

⁹J-L Nancy propone una condición más extrema como necesaria a la representación: la prohibición. La imagen representa en lo que no se hace presente, en lo que huye, lo que escapa a la mirada (2006:37-38)

¹⁰Remitimos a la nota 8.

por las huellas. Estas fotografías responderían a un segundo mecanismo que, como el anterior, nos permite pensar las relaciones entre el fotografiado y su propia historia, y por otra parte, entre el fotógrafo y la representación de *ese* pasado: el de la *fotografía-yelmo*.

Ambos fotógrafos muestran lo que ocultan, afirmando en el presente y el pasado el referente inmediato de la imagen. El matadero como una constante en nuestra historia y no sólo reciente. ¿Metáfora de lo que queremos no olvidar sino borrar? Esa obsesión por borrar las huellas de sangre que se relata en Extinción y que no se torna tarea imposible. Son esas huellas de sangre en esos azulejos blancos las que indican la grieta. Es que esa “afirmación” hace ruido –grita– y hace presente –por ausencia en imagen, pero afirmado por la mirada– a la escena que no se muestra y a los fotógrafos como testigos.

Las dos fotografías de las manchas sitúan a estos fotógrafos frente a la misma escena que no podemos ver y que es la esencia del matadero. Se nos presenta así la fotografía mostrando la imposibilidad pero también mostrando aquello que se oculta: exponiendo la negación del referente que se indica

De todos modos las fotografías no son exactamente iguales. Paula nos da a ver la pared inundada de manchas de sangre tal como lo hace Dani Yako, pero este último incluye un detalle del cuerpo de uno de los animales. Hay algo visible, fragmento despegado de un cuerpo, pero visible.

Hay cosas que sólo pueden mostrarse por fragmentos, con la debida opacidad que las haga tolerables pero hay otras que ni siquiera así deberían mostrarse, que la civilización no puede tolerar –dice Caparrós–, que hay que ocultar dicen los obreros del frigorífico. Hay cosas que no es posible mirar o de las que no es posible hablar. De ello nos hablan estas imágenes, las huellas indican eso de lo que no es posible hablar, que sería impúdico mostrar: el momento de la muerte. No es entonces ausencia de la palabra sino un hablar en voz baja, casi en silencio que se muestra ocultándose. Son estos fragmentos del pasado que como espectros –en el planteo derridiano– nos miran y en su ilegibilidad hablan de las condiciones propias del campo y de la posibilidad de la palabra acerca del campo, tanto como de nuestra imposibilidad de comprender plenamente.

Los espectros del pasado se presentarían bajo lo que Derrida –trabajando en torno a Marx– llama el “efecto yelmo”, se hacen presente(s) pero cubiertos con un tipo de armadura que funciona como máscara y arma a la vez (Derrida, 1995:22)

Convocamos al pasado desde sus espectros y no vemos completamente detrás del yelmo en parte porque hay múltiples espectros, “más de uno” (Derrida, 1995:17). El espíritu es convocado y se presenta –en el planteo derridiano– bajo múltiples espectros. El yelmo protege, sí, pero no protege al espectro, en todo caso, protege a quien lo convoca. ¿Es lo que no se puede mostrar o lo que ni el fotógrafo ni nosotros podríamos tolerar? ¿Hasta que punto es tolerable representar(nos) la posibilidad de la muerte, de la deshumanización de la muerte, de la conversión en lo no-humano?

El yelmo cubre más que el escudo, dice Derrida (1995:22). El yelmo marca un límite que impide, que detiene, que nos habla de un resto que se resguarda. Es el pasado el que se hace presente en la imagen bajo la figura del yelmo, cubierto, no dado a ver plenamente, resguardado. No todo es posible de ser compartido, hay lugares en los que no nos es dado ingresar, hay parte de la experiencia que no es transferible a la imagen. La paradoja podría expresarse a partir de la pregunta siguiente: ¿cómo aquello que negándose a ser mostrando se muestra? Desde las imágenes, se muestra mostrando la negación, la imposibilidad de la empatía, la imposibilidad de lo que Primo Levi (1987:208) llama la *comprensión*.

La figura del yelmo marca ese límite donde el velo no puede rasgarse. Sólo nos es dado ver desde los jirones.

La palabra silenciada

La mirada de la primera fotografía del ensayo de Dani Yako podría ser era la de una víctima. Pero una víctima no podría haber dado cuenta de su experiencia en el matadero (deshumanización, de su desaparición). Está dentro y no. Mira desde un lugar muy cercano al de las víctimas plenas pero puede mirar y fotografiar. Tampoco Paula testimonia -y sí lo hace- desde el lugar de la víctima del matadero. El testimoniar de quien habla por delegación ante la

imposibilidad del testigo pleno de dar testimonio por sí mismo (Agamben, 2002:15 y ss.). En este hablar por delegación se hace presente la laguna, lo oscuro, lo velado y también lo que no puede ser dicho. No la imposibilidad de decir, sino el decir desde la asunción de la imposibilidad de ser testigo pleno. En palabras de Agamben: “Quien asume la carga de testimoniar por ellos sabe que tiene que dar testimonio de la imposibilidad de testimoniar” (2002:34).

Esos dos registros, el de lo nombrable y el de lo que no puede ser se dicho convertido en imagen son dos aspectos que hacen posible la interpretación de estas imágenes. Lo que no puede ser nombrado no como un límite que clausure sino como expresión de los límites que aparecen en la voz del sobreviviente, del testigo. “En qué lengua podría hablar la soledad”... “la soledad de la palabra” (Gelman y Alonso, 2009:20).

Es también lo que Derrida destaca como clave de un poema de Paul Celan¹¹ sobre el testigo y el testimonio: la imposibilidad del testimonio pleno, los límites de la palabra dando como condición desde la que se da cuenta de una experiencia límite (Forster, 2000).

¿En qué registro se puede hablar de la experiencia del campo? De qué modo se puede representar la deshumanización si no es a través de un lenguaje atravesado por la misma imposibilidad?

Escribe Juan Gelman:

“Del espesor de la experiencia. Hay discursos que rozan determinado espesor, parecen expresarlo, pero un despegue, una distancia, una nota no falsa, pero distraída los distingue. La ajenidad de esos discursos –cualquiera sea su universal aceptación- certifica de nuevo esta perra soledad”... (2009:20)

Las opacidades, la oscuridad, la niebla, el “fuera de campo” que permiten evadir la impudicia de exponer lo intrasferible: la imposibilidad de ponerse en el lugar del testigo pleno de la experiencia del campo, exponen, en el mismo acto, las condiciones que rodean y son propias de la ilocalizabilidad del campo y de la desaparición como también la (im)posibilidad de la imagen (y del lenguaje) de dar cuenta de ellos (Forster, 2005)

Lo innombrable también debería ser abordado desde otro lugar ¿Puede el testigo, el que testimonia asumiendo la representación de quienes no tiene palabra, testimoniar la muerte o la desaparición? Es un límite que refiere al terreno de la palabra y también de lo ético. Derrida reflexionando en torno al testimonio destaca el sentido del juramento y lo sagrado que creemos pueden permitirnos acercarnos a la comprensión de esas ausencias, de la negación a la representación del momento de la muerte. El testimonio sería [...] “a la vez, esfuerzo por narrar lo acontecido y margen para el secreto, es aquello que da cuenta sin un tercer testigo que lo legitime y eso mismo que deja algo guardado, lo intestimoniado por indecible” (Forster, 2005)

Quizá en el mismo ingreso a la imagen pueda leer el juramento. Para Dani Yako el matadero, capítulo final de *Extinción*, es un cierre donde las palabras presentan un final esperanzador con la recuperación de una empresa por sus trabajadores pero donde la imagen muestra la conversión en cosa, en carne, de lo que fuera animal, de lo que fuera vida. Un ensayo que comienza y termina con imágenes envueltas en un clima de niebla, borrosas, donde los textos refieren a las recomendaciones de los retratados de ocultar lo que es la esencia de ese espacio representado. En el ensayo de Paula, el matadero es una fábrica en las sombras con personajes que la habitan también en las sombras (animales y humanos) que son indistinguibles, inidentificables.

Lo borroso, el ganado desdibujado es el modo en el que Paula muestra la animalización y el borramiento. Lo animales del matadero de La matanza ya no están vivos, no hay movimiento, hay niebla. Ambos fotógrafos muestran los cuerpos muertos, despellejados: carne en lugar de animales. En una, la presencia del antes y el después, la premonición y la huella. En el otro, se muestra el durante si bien en ambos se insiste en la imposibilidad de mostrar el horror sino a través de fragmentos, huellas, detalles, el fuera de cuadro. Para Paula son las marcas en los muros lo que queda, para ambos los cuerpos también son huella que se muestra

¹¹ “Nadie / testimonia por el / testigo” escribe Celan en Gloria cineraria.

En ambos, huellas de algo que no podemos ver y que quedan impresas en azulejos alguna vez blancos. Fotografías que no dan cuenta de las identidades fotografiadas, que se niegan a mostrar lo que se pretende mostrar, que exponen las huellas del horror pero sin exponerlo. Lo ilegible, refiere, creemos, a la dimensión del juramento, de lo sagrado como condición del testimonio.

“Frente al ideal de la transparencia que se sostiene en la generalización de la prueba y en los métodos de verificación y contrastación desarrollados desde tiempos pretéritos por el aparato académico-científico, se levanta otra lógica del discurso, otro modo de la representación, es la voz susurreante y entrecortada, la voz encriptada y secreta del testimoniante, de aquel que no busca una constatación empírica ni intenta despejar, por la vía de lo irrefutable del documento [...] aquello que la memoria y el lenguaje logra apenas rozar” (Foster, 2005)

En el umbral (salida e ingreso, límite) del matadero

Estos ensayos expondrían cuestiones que atraviesan el desarrollo de la historia del estado argentino y de la construcción de la nación desde sus orígenes. La ganadería, la industria frigorífica como metáfora de la construcción económica y la constitución de una sociedad marcada por fuertes diferencias. El hombre y el animal en el matadero dando cuenta de las escisiones en nuestra sociedad, de la grieta profunda que está en el “origen del origen”.

Pero también como metáfora de la violencia política homogeneizadora que es un aspecto central en el modo de construcción de los términos de la convivencia en la historia de nuestro Estado. El matadero como lugar-umbral, fronterizo, que visibiliza lo invisibilizado. Caparrós (2001) expresa el carácter de frontera del lugar representado, “[...] todo frigodero es fronterizo. Aquí lo vivo se transforma en muerto, lo entero en fragmentario, la naturaleza en cultura, el campo en ciudad, la vaca en carne. Aquí, además, el capitalismo salvaje se transforma en alguna otra cosa”. Estas imágenes exponen la violencia como constante y exceso localizado en el tiempo y, a la vez, como desgarros, lo cual no significa sostener que afirman como efectividad de tales políticas –la deshumanización–. Desgarro en los cuerpos: en los cuerpos de los animales desde lo icónico, y del cuerpo social desde la metáfora. Desgarros en el velo de lo irrepresentable, jirones de velo roto en términos de Didi-Huberman. Fragmentos donde se une pasado y presente que que son, a la vez, un desgarro en el tiempo y en quien observa. Si bien Walter Benjamin desde sus tesis *Sobre el concepto de historia* nos hace presente la desolación del pasado que se manifiesta en esa imagen que nos trae el pasado y que de inmediato vuelve a taparse con un velo; ese instante, el del desgarro del velo, asume la fuerza propia del desgarro, de la ruptura. La imposible unidad de las imágenes es corte, es herida abierta en el tiempo. Didi-Huberman dice que lo que ocurre en ese segundo tan precioso es una manera de expresar el desgarro del velo pese a todo (2004:247).

Una grieta abierta a la memoria y a la justicia con el pasado como lo irresuelto, como el lugar de la injusticia. Las imágenes de los mataderos, quizá no sean solo testimonios de la destrucción, del genocidio como práctica de Estado sino, a la vez, de su imposibilidad. Son imágenes que, desde un modo de construcción de discurso que habla a través del quiebre, la economía de recursos, desde los casi silencios, de estrategias que surgen para resistir a la destrucción y que, por ello, dan testimonio de la imposibilidad de la destrucción total, de la persistencia del testimonio *a pesar de todo*. Se trataría de aquellos casos en los que para testimoniar, como propone Agamben, se debe mostrar la imposibilidad de testimoniar.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio 1998 *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida* (Valencia: Pre-Textos)
- Agamben, Giorgio 2002 *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III* (Valencia: Pre-Textos)
- Agamben, Giorgio “No al tatuaje biopolítico”, *Le Monde*, 11 de enero de 2004
- Ciollaro, Noemí 2012 “Como piedras en los ojos”, en *página/12* (Buenos Aires) 23 de marzo.
- Costa, Flavia; Ferrer, Chistian 2001 “Carne picada”, en *Artefacto. Pensamientos sobre la Técnica* (Buenos Aires) N° 4.
- Derrida, Jacques, 1995 *Espectros de Marx* (Madrid: Trotta)

- Didi-Huberman, George. 2004 (2003) *Imágenes pese a todo: Memoria visual del holocausto* (Barcelona: Paidós)
- Forster, Ricardo 2000 “El imposible testimonio: Celan en Derrida”, en *Pensamiento de los Confines* (Buenos Aires) N° 8.
- Foucault, Michel 1992 (1978) *Microfísica del poder*, (Madrid: Ediciones de La Piqueta).
- Foucault, Michel 2000 *Defender la sociedad* (Buenos Aires: FCE).
- Galimberti, Umberto 2001 “Psiché y Techné: Introducción”, en *Artefacto* (Buenos Aires) N° 4.
- Gelman, Juan y Alonso, Carlos, 2009 *Bajo la lluvia ajena* (Buenos Aires: Fundación mundo nuevo).
- Giudici, Alberto (coord) 2007 *Carlos Alonso ilustrador* (Buenos Aires: Fundación Alon).
- Levi, Primo 1987 (1947) *Si esto es un hombre* (Barcelona: Muchnik)
- Miranda, Marisa y Vallejos, Gustavo 2004 “Los saberes del poder: eugenesia y biotipología en la Argentina del Siglo XX”, en *Revista de Indias*, Vol. LXIV, n° 231
- Nancy, Jean-Luc 2006 *La representación prohibida* (Buenos Aires: Amorrortu)
- Pantoja Julio y Brodsky Marcelo 2009 *Body Politics* (Buenos Aires: La Marca).
- Rodríguez, Magdalena, 2005 “Imágenes del país entre el derrumbe y la esperanza”, *Clarín*, (Buenos Aires) 30 de setiembre.
- Schmucler, Héctor 2001 “La industria de lo humano”, en *Revista Artefacto* (Buenos Aires) N° 4.
- Travnik, Juan, 2004 Catálogo de la muestra *El lamento de los muros*, (Buenos Aires: Centro Cultural Recoleta).
- Yako, Dani y Caparrós, Martín 2001 *Extinción. Últimas imágenes del trabajo en la Argentina* (Buenos Aires: Grupo Editorial Norma)