

GABRIEL GIORDA

Formas compositivas

Arquitetura e Composição Gráfica



GABRIEL GIORGI estudió en la Universidad Nacional de Córdoba y en la Universidad de Nueva York, donde se desempeña como docente e investigador. Escribió sobre literatura argentina y latinoamericana, teoría queer y biopolítica, y sobre cine. Publicó artículos en la Argentina, Estados Unidos, Brasil y España. Es autor de *Suenos de exterminio. Homosexualidad y representación en la literatura argentina* y co-editor de *Excesos de vida. Ensayos sobre biopolítica*.



EX LIBRIS

---

GABRIEL GIORGI

# Formas comunes

Animalidad, cultura, biopolítica



ETERNA CADÊNCIA  
EDITORA

Giorgi, Gabriel

Formas comunes : animalidad, cultura, biopolítica . -

1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Eterna

Cadencia Editora, 2014.

304 p ; 22x14 cm.

ISBN 978-987-712-021-9

1. Ensayo Literario.

CDD A864

© 2014, Gabriel Giorgi

© 2014, ETERNA CADENCIA S.R.L.

Primera edición: febrero de 2014

Publicado por ETERNA CADENCIA EDITORA  
Honduras 5582 (C1414BND) Buenos Aires  
editorial@eternacadencia.com  
www.eternacadencia.com

ISBN 978-987-712-021-9

Hecho el depósito que marca la ley 11.723

Impreso en Argentina / *Printed in Argentina*

Queda prohibida la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, sea mecánico o electrónico, sin la autorización por escrito de los titulares del copyright.

# ÍNDICE

INTRODUCCIÓN. UNA NUEVA PROXIMIDAD	11
Biopolítica y cultura. Sobre el “hacer vivir”	17
<i>Bios/zoé</i> , persona/no-persona, humano/animal	27
Del animal al viviente	33
Escrituras del <i>bios</i> : la vida de un “yo”, la vida de un animal	36
Otras biopolíticas	40
I. LA REBELIÓN ANIMAL	45
Capítulo 1. Los animales desaparecen: ficción y biopolítica menor	47
La alianza salvaje: “Meu tio o Iauaretê”, de Guimarães Rosa	47
Una naturaleza inestable: sentidos del “devenir”	52
Un animal en el espacio de la narración	59
Contra la civilización: ni <i>bios</i> ni <i>zoé</i>	63
Contra la domesticación: políticas de la ficción	66
La rebelión animal en la lengua	74
II. UNA NUEVA PROXIMIDAD: LAS CASAS, LOS MATADEROS, EL PUEBLO	85
Capítulo 2. <i>Domus</i> , doméstica, domesticación: Clarice Lispector	87
Domésticas	92

La membrana y el pliegue	94
La vida neutra	100
Plasma y biopolítica	104
Otra formulación: la “vida oblicua”	111
Cuerpos rotos: aborto y escritura	113
Sobre lo común	117
Excurso I. <i>El animal comunista</i>	122
Capítulo 3. La propiedad de los cuerpos:	
matadero y cultura	129
Hipótesis sobre la carne: dos series	132
Dos versiones de la muerte animal	138
El matadero móvil	140
El mundo sin duelo	152
Una nueva materia	160
Excurso II. Capital animal: La guerra de los clones	163
Capítulo 4. Ese pueblo que nunca dejará de ser animal: Osvaldo Lamborghini	169
Comer, coger: el giro animal	173
1. Del “pueblo” al “animal”	178
2. Resistir la máquina antropogénica	189
III. SERIES	195
Capítulo 5. Lo que queda de una vida:	
comunidad y cadáver	197
Cuerpo, persona, resto	197
El cadáver de un animal	226
Escenas de una guerra urbana	234
Capítulo 6. La lección animal: pedagogías queer	237
Lección I. El animal, el espectro, el cine: Puig	237

Lección II. La escala molecular: Noli	257
Lección III. Lógica de la multiplicidad: <i>Misales</i> , de Marosa di Giorgio	269
La vida rara	275
IV. LA REBELIÓN ANIMAL (2)	279
Capítulo 7. Copi y la guerra por la ciudad	281
V. CODA	293
Crítica y biopolítica	295
EN RED	301

## INTRODUCCIÓN

### UNA NUEVA PROXIMIDAD

En el contexto de tradiciones culturales en América Latina que habían hecho del animal un revés sistemático y un otro absoluto de lo humano; tradiciones en las que las imágenes de la vida animal trazaban el confín móvil de donde provenían el salvaje, el bárbaro y el indisciplinado, y donde lo animal nombraba un fondo amenazante de los cuerpos que las frágiles civilizaciones de la región apenas podían –cuando podían– contener; tradiciones, en fin, que habían asociado al animal con una *falla* constitutiva (cultural, racial, histórica) que atravesaba las naciones poscoloniales y que demarcaba el perímetro de su pobre civilización, siempre tan asediada; en ese contexto una serie de materiales estéticos producidos en América Latina empiezan a explorar, a partir de los años sesenta, una contigüidad y una proximidad nueva con la vida animal. La vida animal empezará, de modos cada vez más insistentes, a irrumpir en el interior de las casas, las cárceles, las ciudades; los espacios de la política y de lo político verán emerger en su interior una vida animal para la cual no tienen nombre; sobre todo, allí donde se interroga el cuerpo, sus deseos, sus enfermedades, sus pasiones y sus afectos, allí donde el cuerpo se vuelva un protagonista y un motor de las investigaciones estéticas a la vez que horizonte

de apuestas políticas, despuntará una animalidad que ya no podrá ser separada con precisión de la vida humana. En estos materiales *el animal cambia de lugar en los repertorios de la cultura*: la distinción entre humano y animal, que durante mucho tiempo había funcionado como un mecanismo ordenador de cuerpos y de sentidos, se tornará cada vez más precaria, menos sostenible en sus formas y sus sentidos, y dejará lugar a una vida animal sin forma precisa, contagiosa, que ya no se deja someter a las prescripciones de la metáfora y, en general, del lenguaje figurativo, sino que empieza a funcionar en un *contínuum* orgánico, afectivo, material y político con lo humano.

El animal, entonces, cambia de lugar en la cultura y al hacerlo moviliza ordenamientos de cuerpos, territorios, sentidos y gramáticas de lo visible y de lo sensible que se jugaban alrededor de la oposición entre animal/humano; y ese desplazamiento indica, quiero sugerir, una de las transformaciones más interesantes y más significativas de la cultura contemporánea (y que pone en cuestión, como veremos, la noción misma de “cultura”). Desde ficciones ya clásicas como *A paixão segundo G.H.* de Clarice Lispector o *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig, donde lo animal reinscribe territorios, formas y sentidos en torno a lo humano, hasta instalaciones recientes de Nuno Ramos o Teresa Margolles, pasando por reescrituras de los mataderos y de sus lugares en la cultura argentina o por las corporalidades inhumanas de João Gilberto Noll, la “vida animal” emerge como un campo expansivo, un nudo de la imaginación que deja leer un reordenamiento más vasto, reordenamiento que pasa por una desestabilización de la distancia –que frecuentemente se pensó en términos de una naturaleza y una ontología– entre humano y animal, y por la indagación de una nueva proximidad que es a la vez una zona de interrogación ética y un horizonte de politización.

La vida animal abandona el marco de esa “naturaleza” que la volvía inteligible y que la definía en su contraposición a la vida humana, social y tecnológica; desde allí arrastra una serie muy vasta de distinciones y oposiciones –natural/cultural, salvaje/civilizado, biológico/tecnológico, irracional/razional, viviente/hablante, orgánico/mecánico, deseo/instinto, individual/colectivo, etc.– que habían ordenado y clasificado cuerpos y formas de vida, y habían sostenido éticas y políticas. La puesta en movimiento de los lugares del animal en la cultura abre líneas de contagio sobre procedimientos ordenadores más generales, y es ese contagio lo que tiene lugar en los materiales estéticos y en las intervenciones culturales que me interesa analizar: un reacomodamiento puntual, a veces marginal, pero con efectos cada vez más generales, más insistentes y más expansivos.

Puesto que en ello se juega un desplazamiento clave: *el animal empieza a funcionar de modos cada vez más explícitos como un signo político*. Cambia de lugar en las gramáticas de la cultura y al hacerlo ilumina políticas que inscriben y clasifican cuerpos sobre ordenamientos jerárquicos y economías de la vida y de la muerte –esto es: los ordenamientos biopolíticos que “producen” cuerpos y les asignan lugares y sentidos en un mapa social–. Ese animal que había funcionado como el signo de una alteridad heterogénea, la marca de un afuera inasimilable para el orden social –y sobre el que se habían proyectado jerarquías y exclusiones raciales, de clase, sexuales, de género, culturales–, ese animal se vuelve interior, próximo, contiguo, la instancia de una cercanía para la que no hay “lugar” preciso y que disloca mecanismos ordenadores de cuerpos y de sentidos.

Pensemos, por ejemplo, en la irrupción de la cucaracha en el espacio de lo doméstico y de la domesticación en *A paixão segundo G.H.*, que pone en contigüidad la vida animal con la figura políticamente marcada de Janair, la empleada,

ambas invasoras de la casa “propia”; o en el *pueblo animal* de Osvaldo Lamborghini –en el que lo animal recodifica, de modos decisivos, la relación entre “pueblo” y “cultura” allí donde lo popular es inseparable de la vida animal; o en el recorrido que, bajo el signo de lo queer, va desde *El beso de la mujer araña* y sus híbridos humano-animales –que demarcan el destino de unos cuerpos que ya no pueden encajarse en la norma sexual y política– hasta los textos de João Gilberto Noll, que interrogan la forma misma de los cuerpos a partir de intensidades que pasan por lo animal y lo biológico. Por su parte, las reescrituras de los mataderos –especialmente en textos recientes de Martín Kohan y Carlos Busqued– ponen bajo una nueva luz la cuestión de la muerte animal que, como se sabe, recorre de manera implacable tramos decisivos de la literatura y la cultura argentinas, y subrayan los modos en que desde la cultura se piensa el anudamiento entre animal y mercancía (y desde ahí la relación entre lo viviente y su capitalización). Otros materiales literarios y artísticos contemporáneos (Teresa Margolles, Nuno Ramos, Roberto Bolaño, entre otros) trabajan la relación entre animalidad y cadáver para dar cuenta de modos de contestación de la violencia en contextos biopolíticos. Un texto decisivo de Guimarães Rosa –“Meu tio o Iauaretê”– pone en escena una “rebelión animal” como instancia desde donde se piensan las tensiones entre ficción, lengua y biopolítica que conjugan alternativas a la modernidad disciplinaria. En todos estos materiales lo animal condensa puntos o líneas de intensidad política; funciona así como una zona privilegiada para leer líneas de intersección, núcleos temáticos y recorridos entre cultura y biopolítica: tal el objeto de este libro.

Una premisa orienta las lecturas que componen *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*: ciertos recorridos de la cultura de las últimas décadas inscriben al animal, y a los

espacios de relación, tensión o continuidad entre lo humano y lo animal, para interrogar y frecuentemente contestar desde ese terreno las biopolíticas que definen formas de vida y horizontes de lo vivible en nuestras sociedades: el animal es allí un *artefacto*, un punto o zona de cruce de lenguajes, imágenes y sentidos desde donde se movilizan los marcos de significación que hacen inteligible la vida como “humana”. Mujeres-araña, tadeys, la *carne* indiferenciada del matadero, la cucaracha de Lispector y su “plasma neutro”: la vida animal conjuga modos de hacer visibles cuerpos y relaciones entre cuerpos; desafía presupuestos sobre la especificidad y la esencia de lo humano, y desbarata su forma misma a partir de una inestabilidad figurativa que problematiza la definición de lo humano como evidencia y como ontología.

Fundamentalmente, la hipótesis que este libro quiere trabajar dice que la cultura inscribió la vida animal y la ambivalencia entre humano/animal como vía para pensar los modos en que nuestras sociedades trazan distinciones entre *vidas a proteger* y *vidas a abandonar*, que es el eje fundamental de la biopolítica. El animal, la cuestión animal y, en general, la cuestión de lo viviente –y veremos que el deslizamiento entre “animal” y “viviente” es una de las claves de este recorrido– les sirvió a diversos materiales culturales recientes para traer a la superficie, al horizonte de lo visible, esos ordenamientos de cuerpos desde los cuales una sociedad traza un campo de gradaciones y de diferenciaciones entre las vidas a proteger, a cuidar, a “futurizar” –esto es: cuáles son, para usar las palabras de Foucault, los cuerpos que se “hacen vivir”: dónde se aplica el “hacer vivir” de una sociedad– y cuáles son los cuerpos y las vidas que se abandonan, que se reservan para la explotación, para la cosificación, o directamente para el abandono o la eliminación (de nuevo, para volver a Foucault: los cuerpos que son “empujados hacia la muerte”). El animal ilumina un territorio clave para pensar esas distribuciones y esas contraposiciones en

la medida en que condensa la *vida eliminable* o *sacrificable*:<sup>1</sup> la cultura, quiero sugerir, ha hecho del animal un punto de ingreso privilegiado a este campo múltiple, heterogéneo, difuso y, sobre todo, móvil de demarcaciones, siempre políticas, entre las vidas vivibles, las vidas que tienen un futuro y las vidas abandonables, irreconocibles, que habitan, de distintos modos, una temporalidad incierta. Ese campo de decisiones éticas y políticas –que atraviesan racionalidades de clase, raciales, sexuales, sociales, etc.– constituye, quiero sugerir, el horizonte de lo político en los materiales de la cultura que quiero leer: definen un nudo de politización de la cultura, porque hacen del espacio de la investigación estética y cultural un terreno de contestaciones sobre las condiciones históricas, materiales, pero también conceptuales, filosóficas, desde las que se configuran los “marcos de inteligibilidad”<sup>2</sup> que hacen reconocible una vida como humana, como “persona” y como vida “vivable”, en contraposición a los cuerpos irreconocibles social y políticamente, en el arco que va del animal a la no-persona, marcos en relación a los cuales se trazan distinciones entre cuerpos y clasificaciones y jerarquías entre formas de vida.

<sup>1</sup> Cary Wolfe ha trabajado esta noción en torno a lo que él denomina el “discurso de la especie”, entendido como el régimen de discurso –filosófico, cultural, político– que formaliza y legitima la distinción por la cual el animal se identifica como “vida sacrificable”, y que funciona como condición para la emergencia de una humanidad propiamente dicha. El sacrificio del animal (y de lo animal en el hombre) es así inherente a la lógica de violencia que subtiende a la distinción jerárquica entre humano y animal. Ver *Animal Rites. American Culture, the Discourse of Species and Posthumanist Theory*, Chicago, University of Chicago Press, 2003; y sobre todo: *Before the Law Humans and Other Animals in a Biopolitical Frame*, Chicago, University of Chicago Press, 2012.

<sup>2</sup> Judith Butler, *Frames of War. When Is Life Grievable?*, Londres, Verso, 2009.

El animal en la cultura –el *artefacto*: aquí no estamos en el espacio de la representación sino en el de la figuración, el devenir y el régimen de visibilización y de imaginación– reordena distribuciones de cuerpos, revoca clasificaciones y lógicas de alteridad, explora nuevos modos de contigüidad; suspende, en fin, “un orden de individuaciones”, en palabras de Rancière, para ensayar desde allí otros modos de nombrar y de hacer visibles los cuerpos, y otras biopolíticas desde las que se piensan comunidades y éticas de lo viviente. El umbral de lo biopolítico parece funcionar así como un umbral privilegiado de las indagaciones de la cultura. Este campo de indagaciones sería uno de los saberes clave que se elaboran desde la cultura en las últimas décadas; este libro quiere mapear algunos de esos itinerarios.

#### BIOPOLÍTICA Y CULTURA. SOBRE EL “HACER VIVIR”

La cuestión de la “vida animal” y su lugar en la cultura implica reconsiderar algunos de los modos en que pensamos la articulación, tensiones y puntos ciegos entre cultura, política y vida; implica, dicho de otra manera, repensar el modo en que la cultura piensa y contesta un horizonte histórico definido en gran medida por la biopolítica.<sup>3</sup> En tal sentido,

<sup>3</sup> Esta indagación atraviesa muchos recorridos críticos recientes. Andrea Giunta, en un libro reciente, se pregunta: “¿Qué es lo que produjo el desbloqueo de una noción como biopolítica haciendo de ella un campo fértil para pensar nuevos procesos de la creatividad artística? [...] Considerar lo nuevo desde la noción de biopolítica habilita el paso de la simple descripción del cambio a una de sus posibles formas de conceptualización” (Andrea Giunta, *Objetos mutantes. Sobre arte contemporáneo*. Santiago de Chile, Palinodia, 2010, pp. 15-16). Florencia Garramuño, por su parte, también interroga la cuestión de la postautonomía en relación con una reconfiguración que tiene lugar bajo

quiero subrayar dos operaciones del pensamiento biopolítico, que me interesan especialmente porque permiten repensar estas relaciones entre cultura y política en torno al *bios*.

Por un lado, la biopolítica –que desde luego es un campo heterogéneo, difícilmente agrupable en una perspectiva única, pero que pone en juego una serie de interrogaciones: a esto me refiero– plantea que la modernidad implica un control y una administración cada vez más intensos, más diferenciados y más abarcativos del ciclo biológico de los cuerpos y de las poblaciones; esto es: que las sociedades empiezan a desarrollar lógicas y racionalidades diversas en torno a los modos de hacer vivir y a los modos de matar y o de dejar morir. Se recordará la fórmula clásica de Foucault sobre la emergencia del biopoder: “El viejo derecho de *hacer morir* o *dejar vivir* fue reemplazado por el poder de *hacer vivir* o de *rechazar hacia la muerte*”.<sup>4</sup> En torno a ese “hacer vivir” se juega, evidentemente, algo clave: desbarata la idea de un ciclo biológico o natural de la vida y de la muerte de los cuerpos, considerado como exterior a la esfera de intervenciones ético-políticas, para iluminarlo como un campo de decisiones basadas en saberes y tecnologías que reflejan ese nuevo universo: nacer, morir, curarse, enfermarse, reproducirse, etc., se vuelven focos de intervenciones diversas, y por lo tanto de politización; la modernidad intensifica esas tecnologías (especialmente en las últimas décadas), haciendo de la subjetividad –y desde luego, de la esfera pública y de lo colectivo– un campo de reflexión y de prácticas acerca de cómo vivir y cómo morir; lo biológico, el ciclo o la temporalidad de los cuerpos, se vuelve

---

el signo de una “opción biopolítica” (ver Florencia Garramuño, *La experiencia opaca. Literatura y desencanto*, Buenos Aires, FCE, 2009, p. 65).

<sup>4</sup> Michel Foucault, *Historia de la sexualidad. La voluntad de saber*, México, Siglo XXI, 1984, p. 167.

cada vez más terreno abierto de decisiones: abre un nuevo horizonte de politización.<sup>5</sup> El axioma de la biopolítica, su mandato –como lo señaló Foucault–, es “hacer vivir”: a partir de allí legitima todas sus violencias (que incluyen, de manera esencial, el genocidio: el reverso o complementariedad entre biopolítica y tanatopolítica es un área central de investigación) pero también, y a escala más local y cotidiana, derrama sobre lo social y lo cultural un campo enorme y expansivo de interrogaciones acerca de, fundamentalmente, *qué es* “hacer vivir”, cómo se aumentan, se protegen y se definen, a escala individual y comunitaria, las posibilidades de vida, cómo se gestionan y cómo se rearticulan y resisten, qué significa, en fin, “hacer vivir” según especificaciones múltiples –de clase, género, sexuales, culturales, etc.–, a qué vidas una sociedad selecciona para ese “hacer vivir” y a cuáles, en cambio, se abandona de maneras más o menos evidentes; y, quizá fundamentalmente, qué cuenta como “vida”, esto es, como vida viable, vivible; cómo se ve, dónde se reconoce la plenitud o la potencia de lo viviente en los cuerpos a cuidar y a futurizar (la insistencia en la temporalidad de la biopolítica es clave, porque es precisamente en esos tiempos imaginarios, en esa temporalidad proyectada del futuro donde se legitiman muchas decisiones y se matrizan fantasías colectivas) y qué cuerpos y qué formas de vida no expresan esa plenitud de lo viviente y representan un decrecimiento de la potencia vital o directamente una amenaza. (Pero también: cómo *me* “hago vivir”, cómo exploro o expando mis posibilidades de vida, cómo uso las potencias del cuerpo que declaro “mío” para abrir nuevas posibilidades de vida, o bien cómo respondo

<sup>5</sup> Ver Nikolas Rose, *The Politics of Life Itself*, Princeton, Princeton University Press, 2007; y Thomas Lemke, *Biopolitics. An Advanced Introduction*, Nueva York, NYU University Press, 2011.

desde “mi” cuerpo a las marcas que me imponen un lugar en una cartografía biopolítica). El campo de saberes, fantasías, tecnologías y prácticas que se despliega desde el axioma del “hacer vivir” es incesante; determina inflexiones clave de lo moderno, y conjuga una de sus tradiciones más actuales: es uno de los suelos o sedimentos desde donde pensamos lo contemporáneo.

El “hacer vivir”, en todo caso, intensifica, en un círculo creciente, la inclusión de lo biológico y de las temporalidades del vivir y del morir en el campo de decisiones y de intervenciones de lo político (o lo micropolítico: es siempre la vida diaria del cuerpo lo que está en juego, en peligro y en debate); desfonda, por lo tanto, las ideas recibidas acerca de lo “natural”, en el sentido de contingente y exterior a nuestras intervenciones tecnológicas, sociales, cognitivas, etc. El afuera de lo “natural”, lo “instintivo”, lo “biológico”, lo “genético”, lo “heredado” por vía biológica, o lo que algunos pensadores llaman “las invariantes de la especie”: ese umbral donde se trazó el exterior de nuestras subjetividades políticas retrocede constantemente, y se vuelve, al contrario, terreno de decisión, de reflexión, de subjetivación y de politización; esa es una de las premisas del pensamiento biopolítico. Desfonda, vacía, rearticula constantemente la noción misma de “naturaleza” desafiándola desde intervenciones tecnológicas y de saber: interioriza ese afuera. Natural/cultural, biológico/social, animal/humano se desarman sobre un terreno en el que el *bios* se vuelve arena de gestión y de contestación.

El gran aporte de Foucault, dice Esposito, fue despejar todo presupuesto naturalista y ontologizante acerca de la vida biológica al concebir el *bios* siempre ya atravesado por la historia, y al mismo tiempo que iluminó la irreductibilidad de la vida a la historia y a la política: *bios* no es nunca puramente natural ni histórico; es más bien el umbral de excedencia, de opacidad donde lo natural no coincide consigo mismo, con

un programa o una esencia, y donde la historia se abre a devenires, a líneas de fuga que desarreglan el orden de lo socializado y sus construcciones:

La vida en cuanto tal no pertenece ni al orden de la naturaleza ni de la historia –no se la puede ontologizar simplemente, ni historizar por entero–, sino que se inscribe en el margen móvil de su cruce y de su tensión.<sup>6</sup>

Ese “margen móvil” es lo que la cultura piensa en torno al animal y a lo viviente: un *bios* que no coincide con las distribuciones previas, que ya no se acomoda a la distinción entre la vida digna, cualificada, política y socialmente como “persona”, como individuo, y lo biológico, o viviente; un *bios* que, estando siempre ya inscripto por los mecanismos que quieren darle forma, tampoco coincide con ellos. Ese umbral de sombra, ese borde o revés de lo impensado, que Deleuze identificará con la noción de *virtual*, es lo que se juega en esta inestabilidad semántica en

<sup>6</sup> Roberto Esposito, *Bios. Biopolítica y filosofía*, Buenos Aires, Amorrortu, 2007, p. 52. En una discusión muy aguda y de vasto alcance, Fabián Ludueña Romandini privilegia la noción de “zoopolítica” –antes que la de “biopolítica”– para iluminar las instancias de cruce entre vida y política, que no pasan por la exclusión de algo así como *zoé* sino, al contrario, por su politización. Derrida, por su parte, recurriría a esa noción para subrayar sus objeciones a Agamben. Aquí prefiero usar la noción ciertamente más ambigua de “biopolítica” justamente porque pone en el centro del debate la inestabilidad de ese *bios* allí donde se vuelve instancia de politización, es decir, donde se vuelve objeto de tecnologías de poder pero también instancia de contestación y resistencia. Esa inestabilidad resulta productiva porque ilumina de modos más flexibles las operaciones de la cultura allí donde esta moviliza y en ocasiones desarticula las distinciones producidas por las tecnologías biopolíticas y su politización de lo viviente. *Bios* en este sentido indica menos una semántica definida que un terreno de interrogaciones y desafíos. Ver Fabián Ludueña Romandini, *La comunidad de los espectros. I Antropotecnia*, Buenos Aires, Miño y Dávila, 2010, y Jacques Derrida, *Séminaire La bête et le souverain. Vol. I*, París, Galilée, 2008.

torno a la vida y a los modos en que se la inscribe y se la desafía desde el saber y desde el poder. Esta inestabilidad semántica, esta falla para significar ese *bios* es lo que la cultura explora en torno al animal. Los usos del animal en la cultura y los modos en que lo animal desafía los límites de lo cultural son modos de reflexionar y de responder a esa inestabilidad epistemológica y conceptual (y siempre política) en torno a ese *bios* que se convirtió en materia de intervención y dominación y en la instancia de nuevas subjetivaciones. Allí donde el *bios* no responde a un mero programa biológico o natural y donde excede las construcciones culturales que le dan forma, lo animal se vuelve un umbral de exploración crítica y de interrogación estética.

La otra operación que me interesa subrayar sobre el pensamiento biopolítico gira en torno a los modos en que ilumina las “distinciones” o “cesuras” biopolíticas –Foucault hablaba de “prácticas divisorias”–, esto es, los modos en que el biopoder traza líneas de diferenciación y jerarquías entre cuerpos y los inscribe políticamente. Por ejemplo, pensando el “hacer vivir” moderno, como se sabe, Agamben encuentra una genealogía premoderna, la del *homo sacer*, una figura jurídica romana que encarna las vidas que pueden ser matadas sin cometer homicidio: la vida eliminable.<sup>7</sup> Desde allí, argumenta Agamben, esta figura del *homo sacer* se expande en la modernidad y se vuelve instrumento del “hacer vivir” foucaultiano: describe la multiplicación y expansión del campo de decisiones sobre las vidas a proteger, las formas de vida reconocibles (*bios*) y las vidas a abandonar, las vidas cuyas muertes no constituyen delito, y que Agamben, decisivamente, asocia con *zoé*, con la vida sin cualificaciones, sin forma, que se superpone a la vida animal y vegetal. En *Laperto*, Agamben cruzará explícitamente

<sup>7</sup> Giorgio Agamben, *Homo Sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Torino, Einaudi, 1995.

te esta genealogía con la cuestión animal: sobre el terreno de la *zoé*, la vida abandonada, la “nuda vita”, animales y humanos se enlazan a partir de distribuciones políticas.<sup>8</sup> La biopolítica para Agamben es este tejido múltiple, complejo, de decisiones –que para él son soberanas, o implican el régimen de la soberanía– entre vidas reconocibles y vidas irreconocidas: entre *bios* y *zoé*.<sup>9</sup> Tal distinción resulta, como ha sido señalado, problemática; esa problematización será un eje recurrente en las lecturas de este libro, que interroga figuraciones alternativas a la diferenciación demasiado estabilizada entre *bios* y *zoé* (es una distinción, en todo caso que resulta productiva allí donde falla, donde ilumina la movilidad y la inestabilidad de las distribuciones de cuerpos que quiere marcar). En todo caso, el *homo sacer*, en tanto figura de aquel que puede ser matado sin cometer homicidio, se conecta con la *muerte animal*, y ese arco

<sup>8</sup> Giorgio Agamben, *L'aperto. L'uomo e l'animale*, Torino, Bollati Boringhieri, 2002. Ver también Agamben, “Inmanencia absoluta”, en Gabriel Giorgi y Fermín Rodríguez (comps.), *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida*, Buenos Aires, Paidós, 2007, y Butler, *ob. cit.*

<sup>9</sup> En este punto resulta productiva la lectura que Cary Wolfe realiza sobre la distinción entre *bios/zoé*, subrayando la dimensión en la que, en tanto distinción biopolítica, desestabiliza la oposición entre humano/animal (por oposición al uso mucho más fijo de la noción de “animal” en varias intervenciones alrededor de los “derechos animales”). Si tomamos en consideración, dice Wolfe, el hecho de que millones de animales son eliminados diariamente en las granjas industriales al mismo tiempo que las *pet industries* ofrecen servicios y cuidados de animales domésticos que nuestras sociedades niegan a un número enorme de seres humanos, el lugar del “animal” en las distribuciones entre *bios/zoé* y en las políticas del hacer vivir y del dejar morir, se torna mucho más vacilante y mucho más complejo que lo que podría asumirse. Ese “marco biopolítico”, pensando inflexiones del capital global contemporáneo, es lo que él propone contra nociones más estabilizadas en torno a lo animal. Interesa en tal sentido trabajar la dimensión arbitraria, móvil, profundamente ambivalente que se ilumina desde la distinción *bios/zoé*, más que otros usos (a veces en el propio Agamben) en los que se torna una oposición cristalizada. Ver Wolfe, *Before the Law*, *ob. cit.*

traza una de las zonas que aquí me interesan: el campo móvil, siempre en disputa y en contestación, de la vida abandonable o expuesta, que es lo que se ilumina desde el animal.

Por su lado, Roberto Esposito interroga la genealogía a la vez jurídica y religiosa de la noción de “persona”, a la que caracteriza a partir de su distribución desigual: no todo cuerpo o vida humana se corresponde con una persona; la persona se constituye, precisamente, a partir de su relación con cuerpos que son no-personas, y que pasan fundamentalmente por el animal para proyectarse sobre “otros” humanos (los locos, los anormales, los niños, los enfermos, los inmigrantes ilegales, etc., todas las figuras que hacen a una gradación y una temporalización de la persona: aún-no-persona, ya-no-persona, etc.). En todo caso, la persona ilumina un dispositivo donde se marcan los cuerpos y el *bios* en general a partir de un principio de dominio y de sujeción de la vida: persona plena será aquella que tiene control sobre su propio cuerpo,<sup>10</sup> quien se declara “dueña” de su cuerpo y capaz de someter y de conducir su “parte animal”. La persona funciona así como un régimen de dominación biopolítico, que distribuye posiciones y luchas en torno a ejercicios de poderes, de resistencias y de desposesión sobre un mapa móvil de relaciones con lo viviente, que son siempre relaciones de control y de propiedad. A diferencia de la “nuda vita” de Agamben, que apunta a un límite extremo de destitución y de exclusión (en tanto signo de un pasaje desde la

<sup>10</sup> “El hombre es persona si, y solo si, es dueño de su propia parte animal y es también animal solo por poder someterse a aquella parte de sí dotada del carisma de la persona. Por cierto, no todos tienen esta tendencia o esta disposición a la propia ‘desanimalización’. De su mayor o menor intensidad derivará el grado de humanidad presente en cada hombre y, por lo tanto, también la diferencia de principio entre quién puede ser definido con pleno derecho como persona y quién puede serlo solo en ciertas condiciones” (Roberto Esposito, *El dispositivo de la persona*, Buenos Aires, Amorrortu, 2011, p. 66).

vida hacia la muerte, cuyo paradigma será el *Musselmann* del campo de concentración),<sup>11</sup> la distribución entre persona/no-persona abre un campo de contestaciones y de reversiones más complejo, atravesado por posiciones diversas y que iluminan, por eso mismo, con más precisión lógicas de violencia y de resistencia y de apertura de posibilidades de vida, que Esposito denomina “biopolítica afirmativa”.

*Bios/zoé, persona/no-persona*: lo que se lee en estas operaciones del pensamiento biopolítico es una lógica de distinciones o cesuras que trabajan sobre una premisa fundamental: cuerpo y subjetividad nunca se superponen, del mismo modo que población y ciudadanía tampoco coinciden: los modos del poder, dice la biopolítica, pasan justamente por ese exceso, eso irrepresentable, inasimilable, el resto que es la línea de sombra de los cuerpos, lo que no termina de ser individuado, identificado y humanizado, porque es en torno a ese límite que se gestionan las decisiones entre el hacer vivir y el abandono, entre las vidas a proteger y las vidas a desamparar. Esa línea es la que se traza sistemáticamente desde el animal, desde lo animalizado y la vida animal como su punto de tensión, de exterioridad.

Una consecuencia resulta decisiva aquí: no hay sociedades ni, probablemente, subjetividades que no tengan que enfrentar en algún momento esa decisión sobre el vivir y el morir, propio o ajeno: desde las decisiones en torno al nacimiento y la reproducción hasta la “muerte digna”, en una escala individual y familiar, hasta la administración a nivel de políticas de salud o directamente políticas macroeconómicas, la decisión en torno a la temporalidad de la vida y de la muerte, a las condiciones y dispositivos de protección y de abandono

<sup>11</sup> En palabras de Timothy Campbell: “A life that merely survives” (Timothy Campbell, *Improper Life. Technology and Biopolitics from Heidegger to Agamben*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2011).

permean y definen en gran medida la vida de los sujetos y de las sociedades; allí la relación política o politizable, siempre móvil, incierta, con esas vidas cuya muerte no constituye delito, traza un vector crucial de lo político y de lo ético. La distinción entre el hacer vivir y el dejar morir, entre la persona, la casi-persona y la no-persona define en gran medida nuestro campo de experiencia, allí donde la vida de nuestros cuerpos y la vida de nuestras subjetividades se exponen en su inseparabilidad al mismo tiempo que nunca coinciden del todo: esa disimetría, esa dislocación es el terreno mismo de las biopolíticas contemporáneas; ese terreno es el que se inscribe y se contesta desde las inscripciones de lo animal en la cultura.

Entre el hacer vivir y el umbral móvil de la *zoé* se traza así un paisaje u horizonte complejo, proliferante, de gradaciones y ambivalencias entre cuerpos y entre modos del vivir y del morir; cuerpos que expresan la plenitud de lo viviente y la norma de la potencia colectiva frente a otros que, en cambio, trazan el umbral de la no-persona, el muerto-vivo, del espectro, o de la vida reducida a su expresión mínima, la vida que se puede consumir, explotar, constituir en *cosa viviente*, etc. Este horizonte de tensiones entre cuerpos, de marcaciones de jerarquías en el interior de un *bios* que se vuelve arena de diferenciaciones políticas es el terreno compartido sobre el que tienen lugar los textos y las lecturas que se llevan adelante en este libro; desde ahí permiten imaginar nuevas especificaciones de las relaciones entre cultura y política. Justamente porque las distinciones entre *bios* y *zoé*, entre persona y no-persona, entre modos de subjetividad socialmente reconocibles y las fuerzas pre-individuales, impersonales, de lo viviente son distinciones móviles, fluctuantes, que tienen lugar sobre dimensiones cambiantes (la sexualidad, la enfermedad, la clase social, la raza, etc.), es que la cultura trabaja, contesta y problematiza

los modos en que se trazan esas distinciones, y contraponen epistemologías alternativas a toda diferenciación nítida, irrevocable, entre *bios* y *zoé*. Abre un campo de experimentaciones formales, pero que pueden ser al mismo tiempo éticas y políticas, en torno a ese terreno en el que la vida se vuelve un umbral de politización: disputa y pluraliza así sentidos de lo que significa “hacer vivir” (dónde y cómo se expresa la plenitud y la potencia de la vida, qué modos de la comunidad hacen viables distintas posibilidades del hacer vivir, cómo se articula potencia viviente y ética del morir, etc.) y, al mismo tiempo, problematiza y desafía distribuciones normativas, y sistemáticamente violentas, entre persona y no-persona elaborando epistemologías alternativas donde se impugna esa distinción que es esencial al biopoder: la cultura se vuelve allí un terreno de la “biopolítica afirmativa” de la que habla Esposito, o donde se imaginan y se piensan formas de vida que eludan la complicidad o la colaboración con los regímenes de violencia que dictan esas jerarquías al interior de lo viviente. Estos recorridos de la cultura, entonces, como un campo de experimentaciones en torno al *bios*, como terreno donde se elaboran alternativas a la matriz biopolítica que le da forma a la vida: esa es una de las políticas de la cultura del presente, allí es donde cultura y biopolítica se enlazan y se enfrentan de modo explícito –y donde se redefinen los límites mismos de lo que entendemos por “cultura”.

#### *BIOS/ZOÉ, PERSONA/NO-PERSONA, HUMANO/ANIMAL*

¿Por qué el animal? ¿Por qué la “vida animal” en la cultura? La vida animal mapea, decíamos, ese terreno en el que se juegan y se contestan distinciones biopolíticas específicas. Hay, sin embargo, otras categorías que hacen lo mismo:

“máquina”,<sup>12</sup> “espectro”,<sup>13</sup> “monstruo”,<sup>14</sup> por nombrar algunas. Y de hecho, veremos cómo el animal se conecta con muchas de estas nociones para armar territorios de contestación y de invención de cuerpos y afectos. Sin embargo, me gustaría subrayar dos poderes críticos de la “vida animal”, que son los que, en gran medida, organizan los temas que quiere recorrer el libro:

1) Por un lado, los materiales con los que trabaja el libro llevan adelante una operación clave: desplazan la oposición humano/animal, que es una oposición que se quiere *ontológica*, y que apunta sobre todo a definir lo específicamente humano por oposición o segregación del animal o de lo animal,<sup>15</sup> para

<sup>12</sup> La referencia clásica en esta dirección son los trabajos de Donna Haraway, *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*, Nueva York, Routledge y Londres, Free Association Books, 1991.

<sup>13</sup> Ver al respecto el libro de Fabián Ludueña Romandini, *La comunidad de los espectros*, ob. cit.

<sup>14</sup> Ver el trabajo de Andrea Torrano sobre monstruosidad y biopolítica, “Por una comunidad de monstruos”, *Revista Caja Muda*, n° 4, 2013, y de Daniel Link, “Enfermedad y cultura: política del monstruo”, en Wolfgang Bongers y Tanja Olbrich (comps.), *Literatura, cultura, enfermedad*, Buenos Aires, Paidós, 2006, pp. 249-265.

<sup>15</sup> En las últimas décadas, la interrogación sobre la cuestión animal ha adquirido una relevancia inédita en la crítica cultural y teórica. Por un lado, las críticas filosóficas al humanismo han puesto al animal en el centro de la mirada: el “último” Derrida, desde luego (*L'animal que donc je suis*; el seminario *La bête et le souverain*, etc.), Agamben y Esposito por el lado de la reflexión biopolítica (*L'aperto. Uomo e l'animale* y *Terza persona*, respectivamente), Fabián Ludueña desde la “zoopolítica” (*La comunidad de los espectros*), Cary Wolfe en la línea del posthumanismo (*What is Posthumanism?*), María Esther Maciel (*O animal escrito: un olhar sobre a zooliteratura contemporânea*) y Julieta Yelin (“Para una teoría literaria posthumanista”) desde la crítica literaria y cultural, solo por nombrar algunas intervenciones clave de las últimas décadas. Por otro lado, la creciente relevancia de los “derechos animales” ha producido un corpus

funcionar más cerca de distinciones biopolíticas (persona/no-persona, *bios/zoé*), es decir, de una oposición arbitraria, móvil, reversible y fluctuante. Son textos en los que la distinción normativa –moderna y civilizatoria– entre lo humano y lo animal es desplazada por líneas de continuidad, contigüidad, pasaje y ambivalencia entre cuerpos humanos y animales –eso que Deleuze y Guattari pensaron en términos de “devenir” y que apunta a una desontologización pragmática, práctica (por vía de agenciamientos y de alianzas) de lo “humano”–.<sup>16</sup> Se objetará con razón que la distinción humano/animal ha sido siempre inestable, instancia de ambivalencia, desplazamientos y deconstrucción; que el deslizamiento permanente de sus términos forma parte de la constitución misma de la oposición;<sup>17</sup> pero esta inestabilidad inherente a la oposición

---

crítico cuantioso y un campo de estudios incipiente –“animal studies”–, desde los trabajos de Peter Singer en *Animal Liberation* hasta las intervenciones recientes de Donna Haraway en *When Species Meet*, Paola Cavalieri (*Death of the Animal*), etc. Entre biopolítica (y crítica del humanismo en general) y “animal studies” hay muchos puntos de convergencia pero quizá más de divergencia, empezando por la centralidad de la cuestión de los derechos (y del animal como sujeto de derechos) en muchos de los vocabularios de los “animal studies”, contra la apuesta por lo político como reinención de lo común que constituye el eje de las reflexiones desde la biopolítica. Al mismo tiempo, la cuestión animal establece un punto de inflexión clave en el interior de los vocabularios de la crítica: indica un desplazamiento imparable del problema de la “cultura” –y con ello, de los debates en torno a los estudios culturales– y al mismo tiempo demarca un horizonte de desafíos potencialmente productivos para el universo de las llamadas “humanidades” que hoy parecen enfrentar un punto límite de su configuración institucional. El “animal”, o la “cuestión animal”, atraviesa y disloca, así, vocabularios de la filosofía, de la crítica y de la esfera pública, enfrentándolos a configuraciones epistemológicas, éticas y políticas heterogéneas: una matriz de alteridad para (y desde) la que hay que elaborar lenguajes, afectos y políticas.

<sup>16</sup> Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil mesetas*, Valencia, Pretextos, 1998.

<sup>17</sup> Jacques Derrida, *L'animal que donc je suis*, París, Galilée, 2006.

humano/animal puede ser usada de distintas formas por la cultura y en el marco de diferentes gramáticas simbólicas e históricas. Los materiales con los que quiero trabajar y la periodización –muy porosa, por cierto– que quiero sugerir hablan de un nuevo uso, una nueva inflexión de la ambivalencia constitutiva de lo humano y lo animal. En esa inflexión, la oposición ontológica entre humano y animal, que fue una matriz de muchos sueños civilizatorios del humanismo, es reemplazada por la distribución y el juego *biopolítico*, es decir arbitrario e inestable, entre persona y no-persona, entre vidas reconocibles y legibles socialmente, y vidas opacas al orden jurídico de la comunidad.

El animal como artefacto cultural nos permite pensar ese pasaje, que es quizá uno de los vectores decisivos de la relación entre cultura y biopolítica.

¿Por qué este desplazamiento en las retóricas de la cultura en torno al animal es clave para el pensamiento biopolítico? Porque, por un lado, evidentemente, nos permite interrogar, desde las gramáticas formales de la cultura –los modos en que la cultura le da forma a lo real– la evidencia de lo humano: los modos en que lo “humano” se hace legible y reconocible socialmente (si pensamos en *El beso de la mujer araña* o en los textos de João Gilberto Noll, podemos entender rápidamente el desafío que desde lo estético lanzan hacia las gramáticas que definen en cada momento qué es un cuerpo humano, cuáles son las normas de su legibilidad pública: desde lo queer estos materiales impugnan una norma de lo humano como figuración estable).

A la vez, creo que la potencia crítica de estos artefactos animales de la cultura pasa también por otro lado: interrumpe el presupuesto de que la vida humana es una “naturaleza” y que como tal es el índice absoluto e incontestado de lo que cuenta como “persona”, como vida a respetar, a proteger y a potenciar. A diferencia de la distinción humano/

animal, que asigna propiedades y distribuye derechos y exclusiones a partir de esa asignación y esa jerarquía de naturalezas, la biopolítica ilumina configuraciones en las que la vida, lo viviente, no es inmediatamente traductible o expresable a través de lo humano, y hace de esas configuraciones (y no de esencias o naturalezas originarias, dadas) el campo de politización. Es un universo de cuerpos, de vivientes –con sus alianzas, sus antagonismos y sus afectos–, un campo de fuerzas e intensidades pre-individuales e impersonales el que emerge como instancia de politización en los materiales que me interesan, más que el dibujo persistente de lo humano en su diferencia respecto de sus otros. El animal de la cultura, la “vida animal”, ilumina ese campo de cuerpos vivientes en su distancia o su dislocación respecto de lo humano: persona/no-persona (o *bios/zoé*) deja de superponerse a humano/animal; la “vida” –en tanto “vida que cuenta” política y culturalmente– deja de ser inmediatamente “vida humana”: los animales de la cultura arman epistemologías, órdenes formales, universos de sentido que responden a esa condición de lo político.

2) Hay otra razón detrás de este interés en lo animal y en la inscripción que hizo la cultura de los animales. Si pensamos en textos como *El beso de la mujer araña*, donde el animal está siempre ya mediado por dispositivos técnicos que van desde el zoológico hasta el cine, o “El matadero”, de Martín Kohan, donde el único escenario para la vida animal es el del camión que transporta a los animales como mercancía hacia el matadero, o el texto de Carlos Busqued, *Bajo este sol tremendo*, donde los animales son a la vez puro espectáculo y puro recurso, no es difícil observar una regla persistente: la de la extenuación, quizá *definitiva*, de la *Naturaleza como referencia del animal* en la cultura, como fondo o entorno en el cual el animal se hizo inteligible durante una sección decisiva de la

modernidad cultural.<sup>18</sup> Este, como veremos, no es un detalle menor: las retóricas de lo salvaje, de lo indómito, de ese afuera de la naturaleza y del instinto que se anudaron en torno a la vida animal –y que produjeron esa figura prolífica, sistemática de la cultura moderna latinoamericana: el bárbaro–, esas retóricas, que sin duda fueron siempre inestables y móviles y que trazaron una topología política en permanente disputa (como lo explica Fermín Rodríguez en su libro *Un desierto para la nación*),<sup>19</sup> encuentran en los materiales que se recorren en este libro una inflexión de cierre y de reinscripción. Y con ello, lo que se cierra es esa distinción que fue central en los mecanismos ordenadores de los imaginarios civilizatorios modernos: la distinción entre naturaleza y cultura, la exterioridad radical y al mismo tiempo constitutiva, el antagonismo perpetuo entre un universo natural –el reino de los instintos, las fuerzas ingobernables, la violencia y la guerra incesante– y el orden civilizatorio, que es el reino de una humanidad matizada en las gramáticas europeas y capitalistas, y que responde al orden de dominación de lo animal y de la naturaleza propio del humanismo. El animal que, como veremos, fue clave en ese ordenamiento de territorios y cuerpos, gira sobre sí mismo y reaparece bajo un nuevo ordenamiento en el que la naturaleza deja de ser un exterior insondable y donde las pedagogías civilizatorias y normalizadoras –que fueron un horizonte de muchas definiciones y políticas de la cultura en América Latina– se desfondan para abrir el campo de otras

<sup>18</sup> Ver Julieta Yelin, “Nuevos imaginarios, nuevas representaciones. Algunas claves de lectura para los bestiarios latinoamericanos contemporáneos”, *Inicio*, vol. 3, n° 1 (2008); Raúl Antelo, “Zoologías imaginarias y biopolíticas modernas”, *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, n° 7, octubre de 1999, pp. 16-26.

<sup>19</sup> Fermín Rodríguez, *Un desierto para la nación. La escritura del vacío*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2010.

políticas y otras pedagogías en las que el animal o la relación con lo animal y con lo viviente empieza a ser decisiva.<sup>20</sup>

*Las operaciones de la biopolítica, entonces, no solo reescriben y desplazan la oposición humano/animal, sino también la oposición que le es complementaria, naturaleza/cultura. Es sobre ese terreno o suelo transformado en el que tienen lugar las apuestas estéticas, culturales y políticas que quiero leer alrededor de la “vida animal”.*

## DEL ANIMAL AL VIVIENTE

Un gesto común atraviesa los materiales que se recorren en el libro: el que hace que el animal pierda mucho de su naturaleza figurativa y de su definición formal, y se vuelva más bien una línea de desfiguración: menos la instancia de una forma reconocible, de un cuerpo diferenciado y formado, que un umbral de indistinción, un cuerpo de contornos difusos y que conjuga líneas de intensidad, de afecto, de deseo que no se reducen a una, por así decirlo, “forma-cuerpo”. Menos, pues, la instancia de “representación” que de una captura de fuerzas, lo animal en estos textos parece exceder y eludir toda figuración estable –transformándose en una instancia que, desde la corporalidad misma, protesta contra toda figuración, forma, representación,<sup>21</sup> y reclama modulaciones y registros estéticos que permitan captar y codificar *eso* singular que pasa

<sup>20</sup> Para una discusión en torno a la relación entre modernidad y distinción entre naturaleza/cultura, ver Philippe Descola, *Par-delà nature et culture*, París, Gallimard, 2005.

<sup>21</sup> Florencia Garramuño ha analizado esa crisis en términos de la crisis de la autonomía estética y de exploración de nuevos registros y estatutos de lo estético. Ver Garramuño, ob. cit.

entre los cuerpos y que resiste toda clasificación y todo lugar predefinido. Se trata, entonces, de pensar los modos en que el animal transforma las lógicas de su inscripción en la cultura y en los lenguajes estéticos, interrogando, al mismo tiempo, una reordenación más amplia de cuerpos y de lenguajes de la cual esa nueva proximidad de lo animal da testimonio. En otras palabras, se trata de ver cómo la redefinición de lo animal ilumina unas “retóricas” de lo corporal y lo viviente más amplias que a su vez refractan una imaginación biopolítica de los cuerpos.

El animal pierde la nitidez de su forma; pierde, se diría, contorno; fundamentalmente, el animal deja de ser la instancia de una “figura” disponible retóricamente, de un tropo (tal fue su “función” cultural o estética fundamental)<sup>22</sup> para volverse un cuerpo no figurativo, y no-figurable, un borde que nunca termina de formarse: *el animal remite menos a una forma, un cuerpo formado, que una interrogación insistente sobre la forma como tal, sobre la figurabilidad de los cuerpos*. La crisis de la forma-animal es así una crisis de ciertas lógicas de representación y de ordenación de cuerpos y de especies. ¿A qué especie, en efecto, pertenecen los tadeys de Lamborghini, ese texto fragmentario y violento sobre la fundación de una colonia americana a partir del exterminio y consumo de esos animales irreconocibles? Si, como puede decirse, los tadeys son una especie en sí misma, una especie imaginaria, ficcional, un “bicho salido de la gramática”, se trata de una especie que no permanece tranquilamente en ninguna clasificación ni ningún orden: pueden ser otra especie animal u otra raza

<sup>22</sup> Para una crítica del animal como metáfora, la referencia clásica es Deleuze y Guattari, *Mil mesetas*, ob. cit. Véase también Rosi Braidotti, “Animals and Other Anomalies”, *Nomadic Theory*, Nueva York, Columbia University Press, 2012.

humana, y es justamente ese deslizamiento ontológico y político el que iluminan. De la misma manera, la cucaracha de Lispector es la instancia, como se recordará, de una pérdida de forma: la instancia de una forma corporal rota, quebrada, a partir de la cual emerge una sustancia corporal, una materia para la que no hay ninguna forma estable, ningún límite, ninguna demarcación, sino que exige otra concepción de la forma. Allí no hay distribución simple entre humano y animal (tampoco borrado de su diferencia), sino una multiplicación de zonas de vecindad y de intercambio que no se dejan capturar bajo los modelos previos de “vida animal” y “vida humana”. Se trata siempre de un umbral de relación entre cuerpos y entre especies (y que pone en cuestión la noción misma de “especie”) que se constituye en una materia estética. Dicho de otro modo: la forma-animal empieza a estar menos disponible en los repertorios de la imaginación estética, se vuelve menos verosímil, promete menos sentidos, pierde fuerza formal. En su lugar, aparecen nuevas *políticas* y *retóricas de lo viviente* que exploran ese umbral de formas de vida y de agenciamientos que empiezan a poblar los lenguajes estéticos y a interrogar desde ahí la noción misma de cuerpo, las lógicas sensibles de su “lugar”, los modos de su exposición y de su desaparecer.

Este debilitamiento o esta crítica misma a la forma-cuerpo resuena con otro desplazamiento que tiene lugar desde la reflexión biopolítica, y que conviene subrayar. Si, por un lado, hay todo un recorrido del pensamiento biopolítico que se conjuga alrededor del cuerpo, de su control, de su gestión y disciplinamiento, por otro lado, la noción de “vida”, especialmente desde la *nuda vita* de Agamben o las *grievable lives* de las que habla Judith Butler hasta la vida como inmanencia en Deleuze, o la “política de la vida” (*life itself*) de Nikolas Rose. Este desplazamiento de vocabulario (por lo demás tan diverso) indica, quizá, la orientación de

ciertas preocupaciones críticas hacia la reflexión sobre la vida allí donde pone en crisis el terreno más o menos demarcado, individuado o individualizable del cuerpo y donde emerge este dominio más impreciso, que no se contiene en el cuerpo al mismo tiempo que no existe fuera de él. Esa vida no es nunca “individual”, no se juega en torno a un principio formado, sino que es siempre anudamiento de fuerzas, espaciamento y relación. Existe entre lo material y lo inmaterial, entre lo orgánico y lo inorgánico, lo actual y lo virtual, y no se termina de realizar en un cuerpo. Esta dimensión es la que aparece como horizonte contra el cual se recortan los animales desfigurados, informes, esos vivientes sin nombre que se trabajan en los materiales que componen el recorrido del libro.

Esto explica la heterogeneidad de materiales que se recorren en el libro, que incluye textos ya clásicos de la literatura de la segunda mitad del siglo xx hasta otros más recientes, junto a instalaciones y documentales; identifica nudos de condensación de sentidos sobre lo animal junto a líneas o series que atraviesan recorridos más vastos; se trata, en fin, de pensar cómo la cultura, desde zonas muy diversas, ha movilizadado la cuestión animal desde problemas muy diferentes y en direcciones múltiples, y cómo desde esas operaciones ayuda a pensar y a intervenir sobre las lógicas biopolíticas que definen muchos paisajes del presente.

#### ESCRITURAS DEL *BIOS*: LA VIDA DE UN “YO”, LA VIDA DE UN ANIMAL

La puesta en cuestión de la vida animal en la cultura contemporánea se puede pensar en contraste con una de las conversaciones críticas más productivas e insistentes en los últimos años en la crítica: la que giró en torno a las llamadas “escrituras del yo”, a textos y materiales que iluminan la nueva

centralidad de lo íntimo y lo autobiográfico en las prácticas estéticas.<sup>23</sup> En sus formulaciones más interesantes, estas “escrituras del yo” se juegan alrededor de una evidencia formal: aquella que nos recuerda que la vida es irreductible a un yo, que ese *bios* que el impulso autobiográfico quiere siempre reapropiar bajo el signo de una subjetividad –una firma, una “persona” en el sentido teatral y jurídico del término– se revela insumiso. Ese descubrimiento marca todo un recorrido desde los años setenta hasta el presente, desde *En breve cárcel* de Silvia Molloy hasta las “escrituras del yo” más recientes como las de Pablo Pérez, Paloma Vidal, Fernando Vallejo, entre muchos otros. Estas escrituras, como ha sido señalado, trabajan con una intimidad que se revela tramposa: lo íntimo es menos el espacio de reapropiación de la vida por parte del sujeto que un pliegue desde el cual esa interioridad se abre a intensidades y afectos impersonales, comunes, o en todo caso no asignables a un yo.<sup>24</sup> Lo que cuenta en ellas es la interrogación sobre esa “materia de vida” cuyo estatuto ha sido puesto en cuestión, y cuya naturaleza –entre el cuerpo, la cultura y la experiencia– ha dejado de ser el fundamento presupuesto de la subjetividad; por eso se vuelve instancia de investigación y de interrogación. Son escrituras que nacen de la verificación

<sup>23</sup> Alberto Giordano, *Una posibilidad de vida. Escrituras íntimas*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2006.

<sup>24</sup> Las escrituras funcionan así alrededor del desfase o desarticulación de lo propio: el pliegue autoafectivo y autorreflexivo que construye la subjetividad aparece aquí atravesado por intensidades que son exteriores, colectivas, neutras; de esa no coincidencia sistemática están hechas esas escrituras. Quizá una de sus formulaciones más exactas (y su antecedente más significativo) se encuentre en la noción de *heterobiografía* de Carlos Correas. Ver Soledad Boero, *Trazos impersonales. Sobre la heterobiografía en Carlos Correas y Jorge Barron Biza*, tesis doctoral, Centro de Estudios Avanzados, Universidad Nacional de Córdoba.

de que la vida ya no se puede resumir o contener en el formato del individuo: como si la cultura hubiese descubierto que la noción de “vida propia” se volvió insostenible, y por ello necesitara elaborar otros modos de registro, de captura, de percepción y de reflexión sobre lo vivido; toda vida, parecen decir estos textos, es ajena, pero al mismo tiempo íntima. Estas escrituras no dan, así, solamente testimonio de un yo ficcional, performativo, que se opondría a un sujeto ontológico y a su capacidad de verdad; tampoco dan cuenta de la construcción de “nuevas identidades”; evidencian sobre todo la imposibilidad de determinar el *bios* en torno a la figura de un yo. Hacen del yo menos la instancia de una demarcación interior, una topografía de lo privado, que una zona de flujos y de pasaje: un umbral entre una enunciación y una vida que excede toda apropiación. Desde la línea de las escrituras del yo, entonces, la relación entre literatura y vida es una relación de disimetría, de no-coincidencia; lo vivido nunca coincide con el sujeto de la memoria, y el “yo” es, paradójicamente, el mecanismo o el instrumento para pensar ese desfase.<sup>25</sup>

Los materiales y las lecturas que componen este libro van en la dirección diferente y, en gran medida, complementaria: piensan la vida en términos de cuerpos, de materialidad biológica, de organismos y fuerzas e intensidades vivas; ponen en escena la relación entre un “viviente” y la escritura. Es la salud y la enfermedad, la sexualidad, el hambre, el cuerpo ante

<sup>25</sup> Resuenan, en este sentido, con la problematización foucaultiana sobre la noción de *bios* en su libro *La hermenéutica del sujeto*, allí donde Foucault se pregunta por el proceso por el cual ese *bios* empieza a coincidir con el sí-mismo, pero a la vez desnaturaliza esta identificación señalando otros modos de entenderlo que no se reduzcan al “cuidado de sí”: modos colectivos, sociales, que no necesariamente superpongan la vida con el sí-mismo y su control, que será la matriz de las tecnologías de individualización propias del biopoder moderno. Para una discusión sobre este momento en Foucault, ver Campbell, ob. cit.

su supervivencia: modos del vivir y del morir de los cuerpos *en tanto que tales*. Si las “escrituras del yo” piensan desde el encuentro disimétrico entre *autos* y *bios* entendido como experiencia vivida, estas escrituras trabajan sobre la incommensurabilidad, el abismo entre el sujeto y su cuerpo, entre la persona y su ser viviente –y exploran lo que en esa incommensurabilidad testea los límites de lo humano y deshace el rostro de la persona–. En estos recorridos, *literatura y vida se enlazan bajo el signo del animal*: del rumor, el afecto, el impulso del animal que habita los cuerpos. La escritura ensaya modos de relación con eso que traza los límites de lo humano, y lo hace, como señalábamos antes, a partir de una crisis formal que apunta hacia lo “viviente”: lo animal pierde forma, se vuelve un contorno indeterminado, mutante, abierto; ilumina cuerpos irreconocibles, potencias corporales y fuerzas sin nombre, en el límite mismo de la especie humana, en zonas de indeterminación entre especies y entre cuerpos. “Eu diría ser um plano acéfalo”, escribe Noll: se trata de biología abiertas, de corporalidades cuyo tener lugar mismo se vuelve instancia de interrogación; ilumina el encuentro con potencias orgánicas, con fuerzas opacas, que vuelven a trazar constantemente los contornos de los cuerpos y mapean sus campos de relación y de devenir: el deseo, el afecto, la sensación, la pulsión, lo que arrastra a la conciencia hacia su línea de sombra que es aquí también su línea de creación. Impersonal, asignificante, neutro: el rumor de lo viviente en las alternativas de la sexualidad, del desamparo, de la enfermedad; de eso hablan los animales que se asoman, como figuras inciertas, en muchos textos de la literatura reciente. Esa vida es una zona de indiscernibilidad entre *bios* y *zoé* –el punto en el que, como dice Esposito, ya no se puede trazar esa distinción (o donde la distinción misma se revela incomprensible para nuestra época)–; tal el umbral que las escrituras interrogan por la vía de esta vida animal que emerge en el corazón de lo propio.

Estos dos vectores –la vida *no-personal* del sujeto, la vida animal del cuerpo– parecen iluminar algunas de las investigaciones más significativas de la cultura contemporánea; su recurrencia indica que se está pensando algo más de fondo: los sentidos de un *bios* que ya no coincide con el “yo” pero tampoco con los nombres y las formas de lo humano; ese campo de problematización parece desplegar ese suelo, que es también el de las líneas de creación, de eso que llamamos “el presente”: la “imaginación biopolítica” de lo contemporáneo. Si el lado del “yo”, del “auto/*bios*”, ha sido abundantemente explorado, el lado del animal requiere más atención: se trata de pensar sus genealogías y sus series, y a la vez, de demarcar la máquina de lectura que lo vuelva una categoría productiva. Tal, pues, el recorrido que quiere llevar adelante este libro.

## OTRAS BIOPOLÍTICAS

Estas interrogaciones van, quiero sugerir, al corazón del pensamiento biopolítico. La biopolítica siempre ha funcionado, en gran medida, como una reflexión sobre los modos en que se constituye y se “produce” políticamente la subjetividad y la comunidad de los hombres a partir de una gestión de los cuerpos y de la vida: en su aspecto positivo, piensa cómo el control y el disciplinamiento de cuerpos produce normas de vida que hacen reconocible al individuo o la persona humana, en la línea que va de los análisis foucaultianos de la sociedad disciplinaria al análisis de la gubernamentalidad;<sup>26</sup> en su faz negativa y excluyente (pero claramente complementaria a la anterior), piensa los modos en que se trazan esas “cesuras”

<sup>26</sup> Uno de los ejemplos más conocidos de esta línea de análisis es el trabajo de Rose, *Politics of Life Itself*, ob. cit.

por las cuales, desde la raza, la sexualidad, la enfermedad, la clase, etc., se definen jerarquías entre cuerpos y entre formas de vida; en ambos casos, la biopolítica dice que lo humano se constituye políticamente a partir de una gestión de los cuerpos –y que, por lo tanto, se trata de una política de la corporalidad, de la corporización, que hace del cuerpo y de la vida un terreno sobre el que se estampan normas y formas de vida normativas–.<sup>27</sup> Es allí donde la cultura trabaja epistemologías, saberes, sensibilidades alternativas a partir del animal: justamente porque desde ese umbral es posible imaginar otros modos de relación con el cuerpo y entre cuerpos, y otras políticas de lo viviente que no repongan esa matriz inmunitaria y sistemáticamente violenta del individuo (neo)liberal, capitalista, propietario, su cuerpo privatizado y conyugalizado, constituido en el principio de inteligibilidad de la vida humana, la norma de lo humano.

Este es el terreno donde la cultura ensaya modos alternativos de percibir, significar y volver inteligibles a los cuerpos; es allí donde la cuestión animal adquiere su relevancia.

Las retóricas y políticas de lo animal y lo viviente que me interesan apuntan hacia otros vocabularios y otras semánticas en los que lo viviente no es un fundamento objetivable, funcional y mensurable<sup>28</sup> sino el campo –para citar una vez más a Foucault– del error, del experimento abierto y contingente, del devenir; lo viviente menos como propiedad del humano y como sede de su autonomía, que como línea de agenciamiento

<sup>27</sup> Giorgi y Rodríguez, “Prólogo”, *Ensayos sobre biopolítica*, ob. cit.

<sup>28</sup> Si la biopolítica, como señala Thomas Lemke, quiere hacer de la vida un factor “independiente, objetivo y mensurable” y “una realidad colectiva que puede ser epistemológica y prácticamente separada de seres vivos concretos y de la singularidad de la experiencia individual” (Lemke, *Biopolitics An Advanced Introduction*, ob. cit, p. 5)

diverso, siempre ya en relación a otro cuerpo, siempre ya colectivo, umbral de multiplicidad: como virtualidad y como falla experimental. Lo viviente, el *bios*, pues, menos como objeto de apropiación, de privatización del que surge el individuo, que como umbral de creación de modos de lo común entre cuerpos y entre especies. Pero sobre todo –y me gustaría insistir en esto– aquí la cuestión con lo viviente funciona como operación formal: como formas de percepción, de sensibilidad y de visibilidad sobre los cuerpos. Formas que trabajan una nueva inestabilidad de lo animal, exploran los registros sensibles de sus contagios, localizan nuevos sitios para su emergencia, que necesariamente ponen en suspenso todo presupuesto sobre la vida humana como “forma de vida” biológicamente predeterminada, evidente, dada, presupuesta, que organizaría la vida social y que sería, implícitamente, el centro jerárquico de todo orden político. Una repartición o distribución de lo sensible, como dice Rancière: una luz inédita sobre los cuerpos. La imaginación estética y cultural revela en ese espacio de contestaciones una de sus destrezas y de sus capacidades más insistentes: la de ser un laboratorio de los modos de ver, de percibir, de afectar los cuerpos donde se elaboran otros regímenes de luz y de sensibilidad que hacen a otra comprensión de lo que es un cuerpo, lo que puede y, sobre todo, de lo que pasa entre cuerpos: de lo que se inventa entre ellos, el lazo común que surge en la inmanencia de su relación, el espacio común que se crea en los agenciamientos entre cuerpos, esa “cosmopolítica” de la que habla Viveiros de Castro<sup>29</sup> en la que lo social no se reduce nunca del todo a lo exclusivamente humano sino que se abre a la heterogeneidad de lo viviente, a un *bios* que no es

<sup>29</sup> Eduardo Viveiros de Castro, *Metafísicas caníbales*, Buenos Aires, Katz, 2010.

nunca del todo reductible a lo humano. El animal es clave en esa reflexión, porque funciona como contestación contra toda recuperación humanista o humanizadora: bajo el signo de la vida animal los cuerpos no pueden esconder el hecho de su ser vivientes, su hechura orgánica, eso que en los cuerpos vuelve irreconocible a lo humano y lo arrastra más allá de sus nombres propios. El rastro del animal –la vía del animal– en la cultura es la línea de lo impensado; desde ese desafío del lenguaje (que es también un desafío al lenguaje) nos arrastra hacia otras figuraciones de lo viviente en las que se imagina menos una “política de la diferencia” que políticas múltiples, contingentes, no-humanistas de lo común.

# I. LA REBELIÓN ANIMAL

CAPÍTULO 1  
LOS ANIMALES DESAPARECEN: FICCIÓN  
Y BIOPOLÍTICA MENOR

LA ALIANZA SALVAJE: “MEU TIO O IAUARETÊ”,  
DE GUIMARÃES ROSA

Pocos textos hacen visible el lugar inestable y político del animal en la cultura moderna como “Meu tio o Iauaretê”<sup>30</sup>, de Guimarães Rosa. Escrito hacia 1950, el texto de Guimarães traza alrededor del animal –o mejor dicho, de la comunidad entre humano y animal– un arco de posiciones y de tensiones desde el que se leen las relaciones entre cultura y biopolítica a mediados del siglo xx: hace del animal un foco de intensidades a la vez estéticas y políticas. En el texto de Guimarães Rosa, el animal tiene lugar bajo un doble signo: el de la resistencia al ordenamiento económico y biopolítico de los cuerpos en la modernidad (el orden jerárquico de razas, clases y especies sobre el que se proyecta una idea de nación moderna) y a la vez

<sup>30</sup> En João Guimarães Rosa, *Estas estórias*, San Pablo, Nova Fronteira, 2009. Versión en castellano: “Mi tío el jagarecê”, *Campo general y otros relatos*, selección y traducción de Valkiria Wey, México, FCE, 2001. Todas las citas remiten a estas ediciones.

el de una comunidad alternativa cuya exterioridad pasa justamente por la alianza entre animales y humanos, y que desde esa alianza se hace inasimilable al paisaje del Estado-nación. Disloca un orden de cuerpos y lo reconfigura desde la alianza que traza. Resistencia y comunidad: la cuestión del animal en “Meu tio...” se lee bajo esas dos coordenadas que se condensan en el relato de una rebelión. Verifica desde el animal el ordenamiento biopolítico y disciplinario de los cuerpos, y registra las potencialidades que se abren desde allí: por eso el texto de Guimarães es un texto inevitable a la hora de pensar intersecciones entre cultura y biopolítica. Y al mismo tiempo narra la derrota de esa resistencia y de esa comunidad, y con ello, el cierre de una inscripción de lo salvaje en la literatura.

“Meu tio...” ha sido leído como un antecedente, pero también como el revés, de *Grande Sertão: Veredas*: escrito antes que la gran novela de Guimarães, responde a la misma estructura formal en la que un narrador “local”, sertanejo, cuenta su historia ante un interlocutor que permanece en silencio, y que viene desde el mundo civilizado, urbano, letrado. Si en *Grande Sertão* ese narrador es el *jagunço*, el bandolero del sertón que habrá de convertirse en hacendado, en “Meu tio...” el narrador es un cazador, mestizo (su madre es indígena y su padre, blanco), pobre, desocupado, sin lugar en el orden social, racial y económico de la nación moderna, y que, a diferencia de Riobaldo, no se convertirá en un individuo disciplinado. Dice el narrador:

Nhô Nhuão Guede trouxe eu pr'aquí, ninguém não queria me deixar trabalhar com os outros... Por causa que eu não prestava [...] Prestava mesmo não, sabia trabalhar direito não, não gostava. Sabia só matar onça. Ah, não devía! (p. 187).<sup>31</sup>

<sup>31</sup> “No Nuan Guede aquí me trajo, nadie quería dejarme trabajar con los demás... Porque yo no servía. Nada más estarme aquí solito, todo el tiempo.

Este “bueno para nada”, el inútil y el marginal, es empleado por los hacendados del *sertão* para exterminar jaguares, que representan una amenaza para su expansión económica sobre el territorio: estamos, entonces, en el escenario del avance de la apropiación de la tierra para el capital, para el que los jaguares representan un obstáculo. El narrador dirá que lo contratan “para desonçar este mundo todo”, para “desjaguarizar el mundo entero”; se trata, pues, de un exterminio, para despejar el terreno para el capital.

Este narrador no tiene nombre (o, lo que es lo mismo, tiene varios nombres, que en muchos casos tienen que ver con empleos temporarios), no pertenece a la comunidad indígena, que aparece como vestigio y como pasado mítico y como memoria afectiva de la madre pero no como espacio de pertenencia viable; y tampoco pertenece en el orden moderno, que lo excluye y lo termina enviando a exterminar jaguares al sertón. Ese personaje sin comunidad, el que no es nadie, el anónimo (que se lee en el revés del ciudadano y del individuo productivo, es decir, de las figuraciones de las subjetividades normativas), este cuerpo insignificante y sin lugar alberga, sin embargo, las líneas de indeterminación desde las que se abrirán otros modos de filiación y de afecto que pasan por lo animal. Este “inútil” que, aparentemente, solo sirve para exterminar puede, sin embargo, cambiar de posición: luego de matar a varios jaguares, se rebela contra sus empleadores y empieza a entregárselos a sus antiguas víctimas para que se los devoren: “eu onçei” [yo jaguaricé], dice el personaje, que se reconoce en comunidad y en filiación con los jaguares y en el territorio de la *jaguaretama*. El motivo de esta transformación es doble: por un lado, su amor hacia una jaguar-hembra; por otro, su con-

---

Era un bueno para nada, no sabía trabajar bien, no me gustaba. Nada más sabía cazar jaguares. ¡Ah, no debería!” (p. 442).

vicción de ser descendiente de jaguar (dice que su tío es un jaguar, reinscribiendo el universo de la filiación) y, por lo tanto, de ser o de convertirse en uno de ellos. Una alianza filiatoria y deseante con los jaguares que se resuelve como rebelión: el devenir animal del humano como foco de una revuelta –que es también el foco de una comunidad potencial– contra un orden a la vez económico y político que se expande, coloniza y reduce la vida de los cuerpos a recurso y a mercancía; orden que a la vez traza una jerarquía racial entre blancos, negros e indios y en el que el narrador, como mestizo, no tiene lugar (el mestizaje aquí, como veremos, no es síntesis sino al contrario: heterogeneidad y división) y contra el cual se rebela a través de su alianza con los animales.

La historia de la alianza y la rebelión, y del devenir-animal del narrador se volverá crecientemente amenazante para su interlocutor: hacia el final del relato terminará matándolo con su revólver, cerrando una configuración narrativa, una voz oral y el espacio mismo de un tipo de relación entre lo humano y lo animal. El interlocutor silencioso de la escena narrativa –figura enigmática, profundamente ambivalente, sobre la que quiero volver más adelante–, el narratario que escucha el relato y cuya voz no escuchamos salvo en las réplicas que el narrador ofrece a sus preguntas, a medida que avanza el relato va dando señales de creciente alarma ante este narrador que dice transformarse en jaguar, que ha estado bebiendo *caçaca* (que el visitante mismo le proveyó) y que está interesado en muchas de sus pertenencias (como el reloj y, sobre todo, el revólver). Hacia el final, ante un gesto ambiguo del narrador (“O: deixa eu ver mecê direito, deix’eu pegar um tiquinho em mecê, tiquinho só, encostar minha mão” [pp. 197-198]),<sup>32</sup>

<sup>32</sup> “Oiga: déjeme verlo bien, déjeme agarrarlo un poquito nada más, acer-carle mi mano...” (p. 454).

reacciona violentamente y termina matándolo de un tiro: el relato finaliza con las últimas palabras y el último grito del narrador. La historia del cazador que deviene jaguar, que es también la ocasión de una resistencia y de una comunidad alternativa (y de una lengua oral y una enunciación menor, como veremos enseguida), se cierra con una muerte violenta, cuyo sentido final es indeterminado (no sabemos con certeza los motivos del interlocutor para matar al narrador), pero que en todo caso suprime la configuración alternativa que se conjugaba en torno a ese narrador, su cultura oral y su alianza con los animales. El texto de Guimarães verifica y cancela, abre y archiva esa voz y esa comunidad alternativas: narra a la vez su posibilidad y su imposibilidad, y hace de la ficción la instancia de esa ambivalencia.

Esa rebelión contra los hacendados es también (y esto es inseparable de lo anterior) una rebelión en la lengua: el texto de Guimarães es legendario porque –como lo notó tempranamente Haroldo de Campos– trabaja, minoriza, el portugués mezclándolo con el tupí guaraní, creando síntesis lingüísticas y poniendo en variación radical el orden de la lengua dominante; pero al mismo tiempo, cruza esa lengua menor con onomatopeyas animales, con la voz animal, tensando no solo la lengua mayor sino el lenguaje mismo hacia una materialidad en el límite del sentido que pasa por lo oral:

Mecê tá ouvindo, nhem? Tá aperceiando... Eu sou onça, não falei?! Axi. Não falei? –eu viro onça? Onça grande, tubixaba. Oi unha minha: mecê olha –unhão preto, unha dura... Cê vem, me cheira: tenho catinga de onça? Preto Tiodoro falou eu tenho, ei, ei...” (p. 197).<sup>33</sup>

<sup>33</sup> “¿Usté me oye, ñen? Se da cuenta... Yo soy jaguar, ¿no le dije?! ¿No le dije – que yo me vuelvo jaguar? Jaguar grande, tubixaba. Vea mi uña: usté ve

En torno al animal, entonces, un ordenamiento alternativo de cuerpos y filiaciones, y una lengua oral y menor (y una relación-otra con el lenguaje): el texto de Guimarães explora un espacio donde se suspende un “orden de individuaciones” a partir de la alianza con el animal para oponerle la potencialidad de una comunidad alternativa, de otro orden de cuerpos, de lenguajes y de sentidos; esa es la política de su ficción.

#### UNA NATURALEZA INESTABLE: SENTIDOS DEL “DEVENIR”

“Meu tio...” ha sido leído como un ejemplo nítido del “devenir animal” deleuzoguattariano: zona de indeterminación entre especies, y línea de fuga respecto de una ontología de lo humano.<sup>34</sup> El procedimiento formal del texto en torno al animal resuena, sin duda, con el tema del devenir animal, sobre todo porque, en la medida en que solo escuchamos la voz del narrador, su enunciación trabaja desde ese ejercicio sobre lo imperceptible y lo indiscernible que Deleuze y Guattari asociaban al concepto. Sin embargo, el texto de Guimarães conjuga dimensiones más específicas en torno al tema del devenir, porque lo hace jugar en el terreno de tensiones propias de lo moderno allí donde es atravesado por alteridades múltiples –raciales, lingüísticas, de especie–, trazadas en escenarios de colonialidad. “Meu tio...” declina y precisa sentidos del “devenir” de Deleuze y Guattari justamente porque ilumina una configuración alternativa de lo moderno que moviliza relaciones coloniales y las radicaliza en relación al ani-

---

- uñón negro, uña dura... Viene, me huele: ¿tengo catinga de jaguar? Negro Tiodoro dijo que tengo... ui, ui...” (p. 453).

<sup>34</sup> Davina Marques, “Devir em ‘Meu tio o Iauaretê’: um diálogo Deleuze-Rosa”, UNICAMP, Campinas-San Pablo.

mal; reinscribe saberes y tradiciones indígenas en las líneas de desterritorialización de cuerpos propias de la modernidad.

El trabajo de Eduardo Viveiros de Castro sobre la mitología tupí-araweté muestra como, en dicha cosmovisión, la relación con el animal, especialmente el jaguar, tiene lugar sobre el horizonte de lo que Viveiros llama “multinaturalidad”: un universo que excluye la “cosa en sí”, hecho de multiplicidades relacionales y, por lo tanto, de umbrales o límites donde las sustancias, las entidades, los cuerpos se relacionan, se comunican y/o divergen entre ellos. No es ni la naturaleza objetivada de la modernidad, ni la naturaleza animista (esto es, atravesada por un “mismo” espíritu o alma); el multinaturalismo es una multiplicidad de puntos de vista en línea de variación: una “epistemología constante y ontología variable”; no afirma una “variedad de naturalezas”, sino “la naturalidad de la variación, la variación *como* naturaleza”.<sup>35</sup>

El narrador de “Meu tio...” evoca esta epistemología: construye una enunciación donde el punto de vista oscila entre el universo humano y el animal, posicionándose en lugares y perspectivas múltiples, marcando esta mirada transicional e irreductible a un único universo. Y sobre todo, afirma esa posición a partir de dos modos de la afiliación: por un lado, la descendencia, reclamando que su tío es un jaguar (trazando, así, una filiación rizomática, interespecie, contra el orden racializante y capitalista, a la vez colonial y normalizador-); por otro, a partir de su pasión por “María-María”, una jaguar hembra que le perdona la vida, momento a partir del cual decide dejar de cazar jaguares y rebelarse contra los hacendados:

Hum, hum. Nhro sim. Elas [los jaguares] sabem que eu sou do povo delas. Primeira que eu vi e não matei, foi Maria-Ma-

<sup>35</sup> Viveiros de Castro, ob. cit., pp. 56-58.

ria. Dormí no mato, aqui mesmo perto, na beira de um foginho que eu fiz. De madrugada, eu tava dormindo. Ela veio. Ela me acordou, tava me cheirando. Vi aqueles olhos bonitos, olho amarelo, com as pintinhas pretas bubuiando bom, adonde aquela luz... [...] Ela me cheirou, cheira-cheirando, pata suspendida, pensei que tava percurando meu pescoço. [...] Mas ela só calçava de leve, com uma mão, afogado com a outra, de soçoca, queria me acordar. Eh, eh, eu fiquei sabendo... Abri os olhos, encarei. Falei baixinho: "Ei, Maria-Maria... Carece de caçar juizo, María-María...". Eh, ela rosneou e gostou, tornou a se esfregar em mim, mião-miã. Eh, ela falava comigo, jaguanhém, jaguanhém..." (p. 174).<sup>36</sup>

Filiación y deseo marcan las líneas de esta alianza humano-animal –una alianza, en palabras de Viveiros, “intensiva, contranatural y cosmopolítica”–<sup>37</sup> desde donde se trabaja un saber indígena en torno al lazo entre cuerpos. Esta inscripción del saber indígena ha sido leída como reafirmación de una identidad indígena derrotada contra el avance modernizador: como rescate melancólico, y finalmente fallido, de una cultura ancestral, en la que se verifica una cosmovisión para

<sup>36</sup> “Hum, hum, sí señor. Ellos [los jaguares] saben que yo soy de su pueblo. Al primero que vi y no maté fue a María-María. Dormí en el matorral, aquí cerca, a la orilla de un fueguito que hice. De madrugada, yo estaba durmiendo. Ella vino. Me despertó, me olía. Vi aquellos ojos bonitos, ojos amarillos con las pintitas negras, bubiando bueno, de donde aquella luz... [...] Ella me olió, huele-oliendo, pata suspendida, pensé que buscaba mi cuello. [...] Pero apretaba suavcito, con una mano, acariciaba con la otra, sosoca, quería despertarme. El jaguar que es jaguar – que me quería, yo supe. Abrí los ojos, la encaré. Dije bajito: ‘Ei, María-María... Te hace falta tener juicio, María-María...’. Eh, ella ronroneó y le gustó, volvió a restregarse en mí, miaumiá. Eh, ella hablaba conmigo, jaguañeñén, jaguañeñén...” (pp. 426-427).

<sup>37</sup> Viveiros de Castro, ob. cit., p. 171.

la cual no hay más lugar en el orden moderno; la muerte del narrador certifica la imposibilidad del saber indígena –y de su cultura e identidad– en el nuevo orden modernizador y colonial.<sup>38</sup> El gesto anticolonial del texto se condensaría como visión de los derrotados; la literatura se vuelve allí el espacio donde esa voz en vías de desaparición puede ser registrada y memorializada, y donde una identidad y cultura indígena tachada en la cultura nacional puede ser recuperada: desde esta lectura, el narrador es el *subalterno*, aquel cuya identidad, cultura, lenguajes y saberes fueron tachados y suprimidos por una cultura dominante.

Creo, sin embargo, que allí conviene indagar en los sentidos del “devenir” que tan frecuentemente se invocan en la lectura de este texto de Guimarães para pensar la posibilidad de otra lectura más cercana a una *biopolítica menor*,<sup>39</sup> en la que no se trata tanto de recuperar una cosmovisión y una identidad sofocada y tachada como de *movilizar estética y políticamente* –es decir, de poner en variación– *el saber indígena en el paisaje transformado por el orden moderno*. El narrador de “Meu tio...” es un personaje nítidamente moderno: es fuerza de trabajo desterritorializada; su historia es la de la transformación (que incluye la traición) de un personaje arrojado, por el impulso del capital y de su modernidad, a una nueva vecindad con los jaguares y a una nueva vida en el sertón. No repone ni

<sup>38</sup> Ver Lucía Sá, “Virar onça para vingar a colonização: ‘Meu tio o Iauaretê’”, en Ligia Chiappini y Marcel Vejmělka, *Espaços e caminhos de João Guimarães Rosa Dimensões regionais e universalidade*, Río de Janeiro, Nova Fronteira, 2008, pp. 158-168; y Walnice Nogueira Galvão, “O impossível retorno”, *Mitologia rosiana*, San Pablo, Atica, 1978.

<sup>39</sup> Giorgio Agamben usa esta fórmula, asociándola sobre todo a la idea de desubjetivación. Ver Giorgio Agamben, “Una biopolítica menor” (entrevista), *Vacarme*, n° 10, París, invierno de 1999, [www.vacarme.org](http://www.vacarme.org) [traducción disponible en [www.golosinacanibal.blogspot.com.ar](http://www.golosinacanibal.blogspot.com.ar)].

reafirma una cultura tradicional contra ese orden modernizador: trabaja con sus restos, con fragmentos de una cosmovisión fracturada a la que pone en movimiento y a la que recontextualiza; es en este sentido que demarca una subjetividad y una enunciación menor, esto es, una puesta en variación a partir de las nuevas reglas de juego propias de la modernidad, más que una reafirmación melancólica de la identidad y de la cultura indígena como origen y fundamento. En ello se juega, en gran medida, la política literaria de “Meu tio...”: su gesto crítico no es el de reafirmar una cultura en vías de desaparición bajo el avance modernizador –una cultura que repondría las gramáticas de una identidad y de un saber antimoderno y anticolonial–, sino el de producir una *lógica de variaciones* desde la que se redefinen los modos de entender y de trazar lo común entre los cuerpos: “eu onçei”. Tiene lugar a partir de los procesos modernizadores, de la expansión del capital, del disciplinamiento y explotación de los cuerpos, y del descubrimiento de nuevas potencialidades de lo viviente: es allí donde inscribe la cuestión animal y la comunidad estratégica entre hombres y animales. Esa alianza humano-animal traza menos las coordenadas de un universo indígena condenado por la sociedad moderna, que las de una comunidad alternativa, o mejor dicho, de otro modo de pensar y de imaginar la comunidad que no pasa por las “identidades culturales” (y por la *diferencia cultural* como modo de resistencia anticolonial) sino por una reinención de universos biopolíticos y una reconfiguración de lo común y de la comunidad.

Una *biopolítica* más que una política de la *diferencia cultural*: una política de los cuerpos más que una política de las “culturas” (o en todo caso: una política de los cuerpos que inscribe y piensa la política de las culturas); eso es lo que se juega en la alianza humano-animal de “Meu tio...”. Más adelante quiero analizar la cuestión de la lengua y del lenguaje, y su relación con el ruido y la voz animal que es decisiva, desde luego, para

la construcción de esta enunciación menor; aquí quisiera, sin embargo, insistir sobre otro aspecto del “devenir” animal en el texto: el hecho de que ilumina un universo en el que las ontologías de las especies y de las razas –el ordenamiento colonial, humanista de cuerpos en razas y especies– aquí se revela atravesado por una inestabilidad inherente hecha de mezclas que no se pueden resolver en identidades (esto es: en cuerpos identificables para una gramática de control de los cuerpos y de sus energías). El narrador es un mestizo; en él, sin embargo, el mestizaje no conduce a la superación de antagonismos que el discurso oficial latinoamericano le había proyectado; al contrario, aquí el mestizo es división, disyunción, dispersión de orígenes; el mestizo es el anónimo, el individuo sin nombre propio. Revierte los discursos de la identidad racial como ontología del cuerpo, y de la “fusión racial” como instancia de nacionalización: el mestizo es el que no tiene parte en el orden social. Del mismo modo, en tanto que narrador-jaguar en cuya enunciación se traza la alianza entre humanos y animales, también desafía la especie como una naturaleza fija que definiría lo propiamente humano; en su lugar, traza un universo de cuerpos en comunicación intensiva: dice descender de una mezcla de jaguares y de humanos, y se enamora de una jaguar. El narrador verifica así un universo en el que los cuerpos no solo resisten los mecanismos clasificatorios y ordenadores que los identifican, sino también donde revelan una variabilidad inherente: son cuerpos atravesados por fuerzas de devenir y de variación, que eluden toda fijación en una identidad racial o de especie. Ese universo es en el texto de Guimarães *a la vez* el universo moderno, en el que los cuerpos son arrojados a nuevos órdenes de lo posible por la fuerza del capital, y el universo de la cosmovisión indígena en el que no hay una ontología naturalizada, biologizada, de las identidades y de las especies. *El poder incalculable del texto de Guimarães es el de haber enlazado esas dos líneas de desterritorialización –la*

*moderna, capitalista, y la indígena— y el de haberlas combinado para extraer de ellas la potencialidad de una comunidad alternativa, en la que esos cuerpos atravesados por líneas de variación trazan otros modos de lo común, otras lógicas de alianza y de filiación, otra demarcación del entre-cuerpos donde no hay “individuos” ni “sociedad” sino lazos, órdenes relacionales, móviles y estratégicos entre cuerpos y especies.* Dicho de otro modo: el texto radicaliza la inestabilidad inherente a la modernidad desde la cosmovisión indígena, y conjuga alrededor de ambas otros modos de lo común, otra posibilidad de la comunidad, y otro modo de lo sensible. Un común no humanista, un común que pasa por los cuerpos y los saberes, y que resiste su captura como recurso económico y como terminal de las tecnologías disciplinarias: esa es la resistencia que aquí viene del animal o de la alianza con el animal. El “devenir” entonces no es la salida de un individuo hacia otra posibilidad de “sus” facultades, o el descubrimiento de nuevas potencias de “su” cuerpo: *pasa entre cuerpos, es una reconfiguración de lo común allí donde los fundamentos previos de la comunidad —las culturas, las razas, las especies— han sido radicalmente movilizadas por la modernidad y donde los cuerpos han sido expuestos a la posibilidad de nuevos ordenamientos.* Ese común no es originario, no es la recuperación de una identidad perdida, de un origen destruido; es una alternativa al orden modernizador, ella misma moderna, si entendemos por “moderno” el impulso que desafía toda ontología y toda trascendencia, y que afirma la potencia inmanente de los cuerpos, la capacidad creativa de los cuerpos en relación. Tal es aquí, quiero sugerir, el sentido del “devenir-animal”: una interrogación (y una contestación) sobre los modos en que se expresan las potencias de los cuerpos, y sobre las reconfiguraciones de lo común y de la comunidad que se albergan en ellas.

El animal en el texto de Guimarães no funciona únicamente como el índice de una mitología cultural derrotada y

resistente; inscribe directamente la potencia del mito –que, como señala Viveiros, remite a una comunicación intensa entre especies y a otros ordenamientos de sus relaciones– y la pone en variación al interior de un universo moderno; hace del animal el signo de una biopolítica menor, que contesta al orden modernizador, sus categorías de cuerpos y sus temporalidades. Y hace coincidir la escritura y la narración con esa biopolítica: de allí extrae su poder.

#### UN ANIMAL EN EL ESPACIO DE LA NARRACIÓN

El encuentro entre el narrador y el visitante en “Meu tio...” es, como en *Grande Sertão*, el encuentro entre dos personajes que encarnan dos posiciones o dos “lados” de la nación dividida en el proceso modernizador: escrito/oral, lengua mayor/lengua menor, mundo civilizado/alianza humano-animal, blanco/mestizo, nación/sertón, etc. Es la escena que reúne al bárbaro humano-animal en su voz menor y al civilizado vuelto la norma de inteligibilidad humana (que es la que coincide con el lector): esas son las polaridades que se articulan desde la situación narrativa del texto. En ese encuentro no hay identificación, transmisión de un legado, como será el caso –con todas sus ambivalencias– de *Grande Sertão*;<sup>40</sup> no hay pasaje modernizador de un lado hacia el otro, sino al contrario, se vuelve choque, enfrentamiento y, sobre todo, *inteligibilidad*: el narrador no consigue volverse inteligible

<sup>40</sup>“Enquanto jagunço letrado, o narrador rosiano pertence simultaneamente ao universo da violência (no meio rural) e à classe culta (urbana). Ele realiza assim um trabalho de mediação entre duas esferas culturais muito diferentes; ao mesmo tempo é capaz de distanciar-se criticamente de cada uma delas” (Willi Bolle, *Grandesertão.br: o romance de formação do Brasil*, San Pablo, Editora 34, 2004, p. 142).

ante su interlocutor; es puro extrañamiento, opacidad, ruido en la lengua. La alianza humano-animal, la comunidad potencial que expresa, el orden de lo común que constituye no son traducibles a la lengua y al modo de lo inteligible del visitante: eso es lo que la escena narrativa del texto subraya todo el tiempo, y eso es lo que se registra como “literatura”.

El espacio del relato es el espacio de una hospitalidad siempre ambigua,<sup>41</sup> donde el narrador recibe al visitante en una choza a la que sin embargo no reconoce como propiedad: “Isto não é casa”, dice cuando lo recibe. “Eu – toda a parte. Tou aqui, quando eu quero eu mudo. É. Aqui eu durmo”. (p.160).<sup>42</sup> En ese espacio *impropio* tiene lugar el monólogo del narrador, que es la instancia de una seducción narrativa en la que se juega algo así como un doble engaño: por un lado, el narratario (que nunca explica las razones de su viaje: parece estar perdido, quizá enfermo) le pide permanentemente al narrador que siga narrando, por motivos que no son claros: procura saber sobre ese personaje, pero también evitar dormirse, probablemente porque teme lo que pueda pasarle con ese anfitrión que dice ser un jaguar. Por otro lado, el anfitrión narra –a veces de modo relucante– a cambio del alcohol que le da el visitante, y presumiblemente de otros objetos del otro que él desea. La escena narrativa es así la de un pacto atravesado por intensidades latentes, sospechas recíprocas y por una hostilidad sofocada que constituye al texto mismo. En

<sup>41</sup> Cid Ottoni Bylaardt, “O desastre da escritura: ‘Meu tio o Iauaretê’”, en Marli Fantini (ed.), *A poética migrante de Guimarães Rosa*, Belo Horizonte, Editoria UFMG, 2008, pp. 37-45.

<sup>42</sup> “Esto no es una casa [...] Yo –por todas partes. Toy aquí, cuando quiero me mudo. Sí. Aquí duermo” (p. 411).

este espacio –y esto es lo que me interesa subrayar– narrador y narratario oscilan entre el “amigo” y el “enemigo”: uno puede ser el amigo o el enemigo del otro, y en ningún momento –salvo al final– el texto estabiliza alguna de esas posiciones. El pacto narrativo no traza una escena de comunicación, de acuerdo, de resolución de conflictos, sino que por el contrario remarca todo el tiempo la ambivalencia de los interlocutores y la opacidad recíproca de sus intenciones, lenguas y saberes: disloca toda fantasía de una identidad común, de una comunicación de la experiencia y de una traducción cultural; escenifica dos personajes que no pueden terminar de construir un espacio de legibilidad recíproca.

Cabe subrayar en este punto, una vez más, la distancia respecto de *Grande Sertão*. Si, como dice Bolle, *Grande Sertão* es el texto de la mediación entre las “partes” de la “nação defilada”<sup>43</sup> –y si desde allí la escritura de Guimarães es pensada como en términos de una modernidad de lo diverso, del diálogo o cruce entre heterogeneidades culturales que conviven en su tensión, de la universalidad de las lenguas en traducción recíproca y en fusión creadora<sup>44</sup>–, “Meu tio...”, en cambio, funciona como el texto de la ausencia de pacto, de la resistencia irreductible, de la imposibilidad de la síntesis o de la mediación. En este sentido, “Meu tio...”, como ha señalado la crítica, se lee en el revés de *Grande Sertão*, estética y políticamente.<sup>45</sup> Deshace la lengua común, la lengua nacional, y la llena de ruidos; desbarata el pacto racial, de clase o

<sup>43</sup> Bolle, ob. cit.

<sup>44</sup> Marli Fantini, *Guimarães Rosa fronteiras, margens, passagens*, San Pablo, Ateliê, 2004.

<sup>45</sup> Este contraste entre “Meu tio...” y *Grande Sertão* es una de las explicaciones de la postergación de su publicación, que solo sucede en la colección póstuma *Estas estórias*. Ver Ottoni Bylaardt, ob. cit.

cultural; nunca resuelve la inestabilidad posicional entre los interlocutores, que pueden ser un amigo o un enemigo –la narración, como vimos, es ese espacio de un pacto que todo el tiempo se desmiente–. El narrador, más bien, hace su pacto con los jaguares y desde ahí se vuelve antinacional y anti-civilizatorio. Traza el lugar de una comunidad alternativa, que, a diferencia del Riobaldo vuelto a la vez narrador y hacendado, no tiene lugar en los repertorios de la cultura nacional ni del orden social, y abre otro universo de filiaciones ilegibles que pasan por el lado animal.

El animal en su alianza con el indisciplinado conjuga el espacio de resistencia del orden biopolítico: otros modos de subjetivación, otros usos de los cuerpos, otras configuraciones de lo común, y otras líneas de lenguaje y de expresión. Si *Grande Sertão* se resuelve como pacto cultural entre los interlocutores –pacto de traducción cultural y de transmisión de memoria–, en “Meu tio...” la situación narrativa se resuelve como violencia porque el pacto pasa por otro lado –por el animal y por la comunidad alternativa que no tiene lugar en el espacio de la nación y en la norma cultural de las pedagogías de lo nacional–. *El animal aquí indica que no hay pacto por el lado de la cultura* (como cultura nacional), *sino alianza deseante y filiatoria por el lado de los cuerpos*: esa es la alianza que desestabiliza el pacto narrativo, y que tensa la posibilidad misma de la “literatura”.

El texto de Guimarães pone en guerra dos políticas y dos ordenamientos de cuerpos en tanto que posibilidades opuestas de la modernidad, y hace de la ficción el punto de registro de esa tensión, marcando con el asesinato del narrador a la vez el fin de un espacio oral (la voz del narrador, su lengua menor y el universo que construye desde ahí), pero al mismo tiempo la posibilidad de su perpetuación, su archivo como escritura.

Algo no ya en “el animal” como “otro” del hombre sino en la alianza humano-animal que resulta inasimilable, que se constituye como amenaza para el orden disciplinario moderno: eso es lo que a la vez se registra y se archiva, lo que se mata y se memorializa en este relato sobre la rebelión animal. Esa alianza humano-animal es la figuración de una indisciplina que resuena con muchos itinerarios y series culturales en América Latina que hicieron del animal la instancia de una amenaza insistente.<sup>46</sup> El animal asedia, desde un exterior (que siempre está interiorizado, introyectado, “incluido como exclusión”, diría Agamben), un orden político, económico y social que mide su propia fragilidad en atención a una vida salvaje cuyo espectro demarca los confines de lo social. El *bárbaro*, el animal con forma humana,<sup>47</sup> será la figura que demarcará a la vez una topografía móvil entre el interior y el exterior de la vida social –inyecta, invade el orden civil con una animalidad anterior y exterior a la vida civilizada– y a la vez un cuerpo que desvanece las marcas de lo humano para dejar despuntar las formas del animal. Si el bárbaro es el animal que despunta bajo la forma humana, es también la instancia en que esa forma humana se deshace, pierde definición, se vuelve irreconocible, un cuerpo en el umbral entre la historia y la pre-historia, lo natural y lo social. Ese animal con forma humana es siempre, desde luego, un cuerpo racializado: la imaginación biopolítica del siglo XIX y hasta bien entrado el XX hizo de la raza el *shifter* entre animalidad y humanidad; las razas, la gradación y la jerarquía racial es

<sup>46</sup> Los trabajos de Fermín Rodríguez, de Julieta Yelin y de Mariana Amato dan indicaciones cruciales de las líneas de investigación en esta dirección.

<sup>47</sup> La expresión es de Agamben, en *L'aperto*, ob. cit.

el terreno difuso, móvil, donde se produce políticamente y se vuelve a trazar sistemáticamente la diferencia entre humano y animal. Animalidad y raza trazaron el perímetro maldito de una imaginación moderna que se definió y se legitimó en su misión civilizatoria, y que hizo de la reinención social, racial y cultural de cuerpos y de poblaciones la materia de sus sueños políticos y la racionalidad de sus violencias: civilizar es, antes que nada, sujetar los cuerpos y la vida que los atraviesa a una norma biopolítica que fue europea, capitalista y formateada en modelos disciplinarios, un *bios* definido a partir de signos raciales, culturales y económicos<sup>48</sup> y que hay que producir, reinventar, formar a partir de la segregación de otras formas de vida significadas como no humanas, o menos que humanas. El animal y los cuerpos racializados habitan allí en una contigüidad inseparable, formando una especie de núcleo de la imaginación biopolítica que persistirá hasta entrado el siglo xx, una especie de matriz de imágenes, relatos, afectos y sentidos sobre la que se proyectarán los antagonismos políticos de la modernización económica y social.<sup>49</sup> *El otro social será el otro racial pero también de otra especie*: ese es el terreno en el que opera la biopolítica moderna; el animal y el "otro racial" (y desde allí el otro sexual y de género) definieron el terreno en el que los sueños civilizatorios trazaron las distribuciones entre persona y no-persona, entre *bios* y *zoé*, es decir, las distribuciones entre las vidas a proteger y las vidas a explotar; entre las vidas propiamente humanas y las vidas a subordinar, a explotar, a cosificar y a eliminar –las vidas que se venden y se compran

<sup>48</sup> Braidotti, "Animals and Other Anomalies", ob. cit.

<sup>49</sup> Las figuraciones del primer peronismo como "aluvión zoológico" son quizá el ejemplo más evidente de esta herencia del siglo xix formateando vocabularios públicos de mediados del siglo xx.

en los mercados globales o las vidas eliminables en el nuevo orden político-. El bárbaro demarcó el terreno en el que esa distribución y esas cesuras biopolíticas se llevaron adelante en el primer tramo de la modernidad regional.

Ese bárbaro todavía resuena en el narrador de “Meu tio...”, pero lo hace bajo el signo de su reversión y su contestación, porque es este mismo bárbaro el que traza una configuración alternativa en relación a la norma civilizatoria, a la identidad racial y nacional, y a la norma del “individuo productivo”: encarna el revés de lo que hace y define al sujeto disciplinado y legible de la nación modernizada. *Desde allí impugna la distinción entre bios y zoé, oponiéndole la alianza entre humanos y animales* en la que se figuran otros modos de lo común y otras posibilidades de la comunidad.

Esa figura viene marcada e indicada desde el animal y desde esa contigüidad o vecindad intensa entre especies que es la alianza humano-animal, y que en el relato termina siendo eliminada, marcada como imposibilidad del presente. Lo interesante –y volveremos sobre esto– es que Guimarães narra este final contando la historia de una comunidad y una alianza: el bárbaro no es un “individuo”, es un agenciamiento, una forma de vida en plural y en común. La barbarie aquí es comunidad.

El texto de Guimarães combina, así, la indisciplina social con una nueva alianza con el animal, y que abre un pliegue, una alternativa, otro tiempo –no es el pasado ni tampoco es el futuro–; es el tiempo del menor, el tiempo de la espera y la promesa, el tiempo virtual del “pueblo por venir”. La ficción aquí alberga ese tiempo, es la forma de ese tiempo. *El indisciplinado y el animal*: ese es el vector que aquí conjuga otro tiempo contra el orden modernizador, que es el tiempo de otros modos de lo común y de otra posibilidad de comunidad.

El modo en que “Meu tio...” piensa y narra la alianza humano-animal puede pensarse quizá con más precisión si lo leemos en contraste con otras ficciones de lo animal que le son contemporáneas, que también registran la desaparición del “animal salvaje” y su retorno como amenaza al orden disciplinario y civilizatorio de la modernidad. Se trata de escrituras que, a diferencia de la de Guimarães Rosa, inscriben el lugar de lo animal a partir del género fantástico y de una concepción de la ficción como autonomía. Si pensamos en textos de Cortázar, Silvina Ocampo, Rodolfo Wilcock, o en el *Manual de zoología fantástica* de Borges y Margarita Guerrero, allí la operación en torno al animal tiene una marca principal: la de responder a la desaparición del animal salvaje como consecuencia de la modernización –a su ordenamiento político y económico de los cuerpos– reponiéndolo como potencia de ficción, como fuerza incontrolable que desborda y pone en crisis los marcos de percepción de lo real; el animal en el fantástico viene con otro tiempo, que es el de una naturaleza espectral, huella de un universo anterior a la modernidad e interrupción de las evidencias del presente. Se trata de un *animal virtual*: es decir, como umbral o línea de pasaje entre lo real y lo imaginario, entre lo dado y lo potencial. “Potencia de lo falso”, dice Raúl Antelo, señalando el modo en que la forma-archivo del *Manual...* funciona como modelo de la noción misma de ficción en Borges, allí donde la ficción captura una indisciplina que ya no se alberga en el más allá o en el afuera de la naturaleza “indómita” y que la cultura quiere inscribir contra los ordenamientos de cuerpos propios de las sociedades disciplinarias y sus biopolíticas.<sup>50</sup>

<sup>50</sup> Raúl Antelo, “Zoologías imaginarias y biopolíticas modernas”, *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, n° 7, octubre de 1999 Fermín

Esta operación resuena en textos del género fantástico, desde *Bestiario* de Cortázar, hasta Silvina Ocampo: se trata de hacer del fantástico el espacio donde se canaliza el desafío a lo real que viene de esos cuerpos indómitos, esa energía que no se termina de reducir a mercancía y a docilización, pero que ya no se despliega como naturaleza “salvaje” o bárbara sino que se retranscribe en el dominio de la imaginación y sus potencias.<sup>51</sup>

El desafío que viene de esa irrupción del animal en el orden social, esa amenaza inasignable, se identifica con la ficción: eso es lo que hace el fantástico; juega con los límites entre ficción y realidad marcando un salto o un quiebre en las dimensiones o umbrales de lo real, y hace del animal el operador de ese salto: el animal retorna a la cultura como espectro, como ficción, como irrealidad, para marcar la crisis de lo inteligible. “Cefalea”, de Cortázar, llevará adelante esta operación de modo nítido. Recordemos brevemente la historia: en la pampa, un criadero de “mancuspías”, extraña especie de animal cuya crianza exige cuidados sistemáticos y permanentes, pero que promete “ganar una buena suma con la venta de las crías jóvenes”. Se trata, dice el narrador, “de un trabajo sutil, necesitado de una precisión incesante y minuciosa”.<sup>52</sup> Efectivamente, como nos explica el narrador en detalle, la crianza

---

Rodríguez ha escrito sobre la noción de ficción en “El Sur” de Borges, precisamente allí donde el punto de desplazamiento o salto es el contacto irreal con el gato: allí, dice Rodríguez, se juega la posibilidad de otra vida. Ver Fermín Rodríguez, “Dejarse vivir, hacerse matar. De vuelta a ‘El Sur’”, en [www.escriitoresdelmundo.com](http://www.escriitoresdelmundo.com) [última consulta: 13/1/14].

<sup>51</sup> Ver Julieta Yelin, “Adentro de las jaulas: imaginarios de la multiplicidad en algunos relatos argentinos de la década del cincuenta. El caso de *Bestiario* de Julio Cortázar”, *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, n° 12, diciembre de 2005.

<sup>52</sup> Julio Cortázar, *Bestiario*, Buenos Aires, Sudamericana, 1965, p. 71.

de estas criaturas responde a una serie de prácticas medidas, calculadas, rigurosamente estipuladas. El criadero es un espacio disciplinario exacto, donde cada actividad está debidamente programada y calculada según una gestión de la vida animal: nada puede ser dejado al azar; el orden disciplinario es un orden amenazado; su rigor es proporcional a la precariedad que lo asedia (en este sentido, si el texto de Guimarães es el de la sujeción de un territorio, el de la *jaguarutama*, bajo el ejido del capital, el cuento de Cortázar es el del disciplinamiento del tiempo: es la gestión completa del tiempo diario en torno a la cría de las manuscipias).

Y, efectivamente, algo pasa en ese criadero de cuerpos, algo que enferma: “No nos sentimos bien”, repite el narrador desde el comienzo. Todo el texto estará puntuado por una clasificación incesante, heterotrópica, de afecciones que pasan por la percepción, el equilibrio físico y mental, la ubicación en el tiempo, la compostura misma: el laboratorio animal es también un laboratorio de la percepción; todo aquí expande y desplaza los límites de la realidad, desde la percepción humana hasta la corporalidad misma de esa especie desconocida –originaria, aparentemente, de la provincia de San Juan– y de sus cuerpos a la vez frágiles y violentos. “Cefalea” tiene lugar bajo el signo de la palabra médica, desde un epígrafe donde se habla de un poema sobre remedios para la cefalea hasta la clasificación de enfermedades propias de ese ambiente, y los informes que los criadores deben escribir sobre sus síntomas. Se trata, entonces, de varios experimentos a la vez: criaturas y criadores son objetos de observación, gestión, manipulación. Es, de nuevo, el espacio disciplinario que pone en contigüidad cuerpos para su gestión económica y de saber. (Todo el texto está permeado por el lenguaje de la burocracia disciplinar: manuales, informes, reportes; las historias clínicas, tanto de los animales como de los hombres, son aquí decisivas: cada cuerpo tiene

la suya. Es el universo de la observación sistemática de los cuerpos y de gestión calculada de su vida).

Y en ese espacio, entonces, la indisciplina. Empieza por la clase: los empleados huyen, llevándose el sulky y el último *Mundo Argentino* entre otros objetos valiosos. A ello le sigue la revuelta: las mancupias se escapan, el ordenamiento de su alimentación y cría se descalabra, la cefalea se agudiza y se vuelve insoportable. La distancia frágil entre la casa y el criadero, que distribuye entre humano y animal y entre adentro y afuera, se derrumba: el espacio disciplinario, con su grilla de cuerpos asignados y definidos, implosiona. Queda la verificación de una inestabilidad sin sutura: “Algo viviente camina en círculos dentro de la cabeza”. Eso “viviente” no se alberga más en ese afuera que se había intentado confinar en el criadero, y tampoco se puede controlar en el interior de la casa: ni vida humana ni vida animal, eso viviente asedia el contorno de la casa, de lo propio, de la interioridad y de la subjetividad. Y se asocia a un sonido –un rumor, un aullido– en el límite del lenguaje,<sup>53</sup> y al hambre, al cuerpo hambriento de las mancupias, pero también de esos “linyeras inútiles” que se acercan a la casa: eso viviente sin rostro humano se lee en continuidad; allí no es humano contra animal, sino la configuración política de unos cuerpos en los que ya no se reconoce la persona y la subjetividad humanas. Grito y hambre son el límite de una animalidad que ya no puede, simplemente, proyectarse hacia un exterior de la naturaleza, de lo salvaje, de lo indómito. El animal se vuelve “algo viviente”, ni interior ni exterior, objeto de cálculo y de gestión

<sup>53</sup> “Algo les pasa a las mancupias, el rumor es ahora un clamoreo rabiioso o aterrado, se distingue el aullido afilado de las hembras y el ulular más bronco de los machos” (Cortázar, ob. cit., pp. 83-84. El subrayado me pertenece).

tecnico-económica (o biopolítica) que reaparece como un asedio en el interior de la casa y del cuerpo “propios”.

El texto de Cortázar verifica paradigmáticamente, podemos decir, ese desplazamiento que mencionábamos antes por el cual el animal pierde la referencia de la naturaleza y empieza a habitar universos y territorios de domesticación y de interiorización. El cuento tiene lugar en el campo, en la pampa, pero ya no como horizonte de lo natural sino como dominio tecno-científico: lugar de experimentos y de observación. Pliega el horizonte que hasta entonces se extendía hacia el confín de lo salvaje y lo convierte en modulaciones de una interioridad expansiva y asediada, en grados inestables de una proximidad que amenaza la integridad de ese sujeto propietario –ese sujeto que declara como “propios” su cuerpo y el cuerpo de otros–. Ni en la exterioridad del animal salvaje, ni en la interioridad del cuerpo propio y su universo doméstico: eso viviente oscila en un umbral *vacío*. Ese umbral es lo que se verifica en este texto (y en otros cuentos de Cortázar: “Bestiario”, “Carta a una señorita en París”, etc.), una topología imposible de lo viviente, de un cuerpo y una vida que no se puede asignar a lugares jurídica y políticamente marcados o dados, sino que obedece a una lógica diferente: la distinción entre adentro/afuera se resuelve como continuidad entre humanos y animales, como inscripción transformada de una vida o un viviente que ya no reconoce la distancia entre las especies, como cartografía móvil de cuerpos.

Esta misma cartografía inestable de cuerpos tiene lugar, aunque trazada de un modo más radical, en el *Manual de zoología fantástica* de Borges y de Guerrero. El *Manual...* es una colección o archivo (Antelo) de especímenes caracterizados por un rasgo sistemático: el de ser configuraciones corporales entre estados, entre formas, entre materialidades,

cuerpos que no encuentran su propia naturaleza ni su definición final. Están entre la vida y la muerte, entre lo orgánico y lo inorgánico, entre lo individual y lo multitudinario: son figuraciones de un *entre cuerpos* que no tiene forma final. Es esa existencia elusiva, que se cuelga entre las grillas de la taxonomía, eso que no tiene lugar ni en la realidad de la naturaleza o de lo social ni en el orden de los lenguajes, eso que está justamente entre la materialidad de los cuerpos y la inmaterialidad del lenguaje –eso es lo que se archiva bajo el régimen estricto de la ficción del *Manual...*: una vida para la que no hay nombre propio, un viviente que solo encuentra su expresión en el catálogo residual de un “manual” marginal–. Quizá así se comprenda la exclusión programática de las leyendas de “transformaciones del ser humano” que irritaba a Deleuze y a Guattari:<sup>54</sup> la zoología fantástica no trabaja sobre mutaciones y metamorfosis, sino sobre otro registro que es también otra dimensión, el de una vida que ya no coincide con ningún cuerpo reconocible ni con ninguna forma identificable. No se trata de dar cuenta del pasaje y la mutación, sino de esa reducción a mínimo de una vida que no encuentra cuerpos que la alberguen: *el Manual... es el repertorio de un bios que no coincide con “el cuerpo”*. Esa vida sin forma se vuelve visible allí donde elude toda forma individuada o toda especie legible, todo saber zoológico y toda antropología: hay que buscarla en el umbral de lo virtual, que es el de la ficción. Vida y escritura se enlazan así bajo el signo de esa potencia virtual, que aquí queda rigurosamente codificada bajo una ficción que solo puede existir al precio de demarcar con exactitud su distancia respecto de lo real.

<sup>54</sup> Ver al respecto Santiago, Silviano, “A ameaça do lobisomem”, *Revista Brasileira da Literatura Comparada*, n° 4, 1998, pp. 31-44.

Esta verificación de que la vida ya no se contiene en el repertorio de una naturaleza domesticada ni de un animal vuelto puro recurso –ni tampoco, evidentemente, en las formas humanas docilizadas por la modernidad, reconocibles, inmediatas (pensemos, como sugiere Fermín Rodríguez, en el destino de Dahlmann)–, esta verificación, en fin, de que la vida ya no cabe en los cuerpos de la “realidad”, tiene lugar bajo el signo del fantástico, es decir, de una codificación estricta de la diferencia entre realidad y ficción. Pasa por el “animal fantástico”, por el desafío que la ficción le presenta al orden natural. En “Cefalea”, a diferencia del *Manual...*, ese animal fantástico es objeto de gestión tecno-económica, pero en todo caso comparte un principio general: el de contestar un orden disciplinario (y naturalizado) de cuerpos con el suplemento de una ficción que captura o quiere capturar la potencia virtual de lo viviente. Por eso es clave que “Cefalea” termine con el estribillo del “algo viviente”: lo que viene de la ficción no se puede acomodar al ordenamiento dado de los cuerpos, las razas, los géneros y las especies reconocidas. Esa es la potencia de su indisciplina, de su insumisión a la nueva captura generalizada de cuerpos. Pero al mismo tiempo que hace posible esta operación, el género fantástico y su codificación de la ficción funciona como límite: traza las coordenadas de lo que se entiende por “ficción”, conteniendo o confinando la potencia que descubre. Ese es el límite de la relación entre animalidad y género fantástico: confina el retorno y el asedio del animal a un espacio de ficción firmemente separado, distribuido respecto de lo real, al precio de autonomizarlo como espectro cuyo retorno solo tiene lugar en el espacio de la literatura. Hace del animal el núcleo mismo de la ficción, pura línea de fuga sin lugar en el orden moderno de la realidad social (como en el texto de Cortázar) o habitando un orden propio, autónomo y heterogéneo, como es el de la clasificación, el manual y el archivo, en el caso de

Borges,<sup>55</sup> y codifica fuertemente a partir del fantástico la distinción entre esos universos. Esa es la política del fantástico como archivo del animal virtual: verifica la desaparición del animal salvaje de la realidad, condensa su potencia en términos de ficción y de espectro, y la asigna a ese territorio literario que confronta las evidencias de la realidad. Desterritorializa al animal de sus marcos de referencia previos y lo reterritorializa en la ficción y el archivo como espacio autónomo.

Es claro el contraste con el texto de Guimarães: allí la inscripción del animal y de la alianza humano-animal funciona de otro modo; moviliza lenguas y ordenamientos raciales, sociales y económicos porque se vuelve un factor de mezcla y de hibridación; en lugar de la ficción autónoma, en Guimarães se trata de una ficción menor que pone en variación un orden de cuerpos y de lenguas. En lugar de trazar alrededor del animal un espacio-otro, un territorio demarcado y distinto del de lo real –la ficción fantástica, el archivo– hace del relato un espacio continuo y virtual respecto de lo real, y desde ahí lo pone en movimiento y en variación. El animal allí no es el otro de la razón y del realismo; está en el lugar del *menor*, del que trabaja desde el interior de un orden biopolítico y cultural las líneas de transformación que demarcan potencialidades irrealizadas de lo social, sus líneas de fuga. Allí se vuelve contiguo a, y hace alianza con, otros cuerpos menores de la modernidad, los de la raza y la clase, los cuerpos irreconocibles y las subjetividades sin identidad; desde allí traza una coordenada clave en torno a la inscripción del animal en la cultura, que pasa por una política de alianzas humano-animales y por la rebelión y la represión que se juega a partir de esas alianzas; pasa, dicho de otro modo, por la comunidad, por la potencialidad de una comunidad alternativa. Si la ficción autónoma

<sup>55</sup> Antelo, “Zoologías imaginarias y biopolíticas modernas”, ob. cit.

hizo del animal el vestigio de una indisciplina que se reterritorializa en el arte y en la escritura y que allí queda como archivo y como memoria (de allí la identificación de la ficción con la escritura: es el “manual”, el “libro” en el caso de Borges, o la “historia clínica”, el “reporte” en el texto de Cortázar), la ficción menor hace del animal la transversal desde donde compone las alianzas, los lenguajes y las formas de un “pueblo por venir”, de una comunidad que ya no puede pensarse en los términos de la norma de lo humano. La “comunidad que viene” desde el texto de Guimarães es una comunidad de cuerpos, entre especies y en una economía de lo propio que no coincide con la propiedad, el propietario y con las clasificaciones de cuerpos del Estado y del capital.

En torno al animal, entonces, dos modos y dos estatutos de la ficción, una ficción menor y una ficción autónoma. Esos modos de la ficción verifican, desde lugares heterogéneos, si no antagonicos, el hecho de que el animal ya no encaja en el repertorio de la naturaleza, y a su vez, que la naturaleza se vacía de los contenidos y de las intensidades que la habían definido desde el siglo anterior. La naturaleza se puebla íntegramente con los signos de la economía y de la tecnología; su exterioridad se vuelve recurso y valor; y es sobre ese fondo que la ficción reinscribe al animal como potencia e indisciplina que se interioriza y se difunde desde el interior de los cuerpos, de los territorios y de las sociedades. Ese animal virtual, espectral, fuera de tiempo y sin lugar se convertirá en una regla persistente de los modos en que se hará visible el animal en la cultura –y desde allí en una regla de la visibilidad de los cuerpos en general.

## LA REBELIÓN ANIMAL EN LA LENGUA

La ficción de la rebelión animal en “Meu tio...” trabaja alrededor de dos líneas de indeterminación: por un lado, moviliza,

como vimos, la diferencia entre humano y animal (revelando, por lo tanto, una vida o un *bios* que no ordena *por sí mismo* los cuerpos, que no les da una identidad fija, un ser o una naturaleza propia), pero al mismo tiempo también hace otra cosa: captura nuevas continuidades entre lenguaje y sonido, entre palabra articulada y grito, ruido, opacidad sonora en la lengua, esto es, *la inestabilidad entre palabra y voz*. La biopolítica menor es inseparable de una lengua en variación radical: el texto de Guimarães es legendario justamente porque trabaja no solo la minorización del portugués a partir de su mezcla con el tupí-guaraní, sino porque además interrumpe esa mezcla lingüística con onomatopeyas animales, con rugidos, respiraciones, aullidos del jaguar, que son los modos en que el animal se inscribe en la lengua; el animal, pues, *como el ruido en la lengua*, eso que tensa la relación entre sonido y sentido, y que introduce zonas de opacidad que son también espacios de indeterminación del sentido, que vuelven borroso el límite entre palabra articulada y “puro” sonido. Ese deslizamiento o indecisión entre palabra y sonido o ruido es, según Rancière, una instancia en donde se demarca el límite de lo político: la de la decisión en torno a qué constituye palabra pública que define el mundo en común, y qué, en cambio, pertenece al ruido insignificante, a la pura expresión de fenómenos del cuerpo que no demarca ni redefine el mundo compartido. En el texto de Guimarães, lo animal o la alianza humano-animal emerge, quiero sugerir, en la instancia misma de esa decisión, y desde allí traza la posibilidad de una política de la escritura fundamentalmente porque pone en juego los criterios desde los que se hace reconocible un enunciado y una enunciación.<sup>56</sup>

“Meu tio...” termina, como vimos, con la eliminación del narrador y por lo tanto con una restauración violenta de la

<sup>56</sup> Jacques Rancière, *Politique de la littérature*, París, Galilée, 2007.

diferencia entre lo humano y lo animal, como si esa alianza que se teje en la voz del narrador no pudiese existir en el espacio que se abre para la nación moderna. Pero si a nivel del relato "Meu tio..." narra esta eliminación y este cierre, a nivel del texto trabaja en la dirección opuesta: funciona sobre una indeterminación radical, irresoluble, en torno a lo que se reconoce como lenguaje y como sentido y, por lo tanto, sobre una zona de deslizamientos imparables entre los modos en que lo humano y lo animal se inscriben en la lengua. La escritura se abre a sonidos, ruidos, rugidos, gritos que vienen de animales, se vuelve caja de resonancia para una *materia sonora* que atraviesa el lenguaje, al que interrumpe y desvía y expone a una indeterminación radical. Y esa indeterminación tiene que ver con la imposibilidad de decidir si esos ruidos o sonidos o gritos, si esos *modos de la voz* albergan o no la potencialidad del sentido, y de un sentido político que involucra al mundo en común y a la cuestión del *bios*, de la forma de vida reconocible: en esa indecisión tiene lugar el texto, *como si la rebelión animal pasara también por la capacidad para producir sentido*, es decir, por la capacidad de lenguaje en general, por la distribución de esa capacidad entre los cuerpos y en las zonas de contigüidad, de alianza y de relación.<sup>57</sup>

<sup>57</sup> Lo mismo sucede en otras ficciones de rebelión animal, como por ejemplo "Los caballos de Abdera", el cuento de Leopoldo Lugones, incluido en *Las fuerzas extrañas*, de 1906, o "Juan Darién", de Horacio Quiroga, de 1926. Los caballos rebeldes de Lugones, por ejemplo, durante la rebelión emiten "relinchos variados como palabras a los cuales mezclábase uno que otro doloroso rebuzno" (Leopoldo Lugones, "Los caballos de Abdera", *Las fuerzas extrañas*, Buenos Aires, Ediciones del 80, p. 184). En el tumulto de la rebelión no se sabe qué es palabra y qué es ruido o grito; los relinchos son comparables a palabras y a lenguaje articulado pero también inscriben un "fondo" de sonidos a-significantes (trazando así una jerarquía entre relinchos y rebuznos: entre la tragedia y la comedia). Por su lado, Juan Darién tartamudea mientras da su lección en la escuela ante el inspector, y es ese tartamudeo el que trafica un

Pocos textos, en este sentido, han llegado tan lejos como “Meu tio...”. El relato, como vimos, trabaja el portugués desde el interior, tensándolo con tupinismos que alteran la lengua dominante y la arrastran hacia umbrales de variación inéditos: la lengua colonial y la del colonizado, la lengua de la dominación y la lengua dominada, la lengua escrita y la lengua oral se enroscan en un vértigo que las vuelve irreconocibles. Y a la vez, atraviesa esa mezcla de lenguas con onomatopeyas de la respiración, el rugido, el grito del animal (los jaguares cuando mueren, dice el narrador, “tão falando o que a gente não fala”):<sup>58</sup> el *ruido* del cuerpo que interrumpe y desvía el lenguaje articulado y el orden de las lenguas. El texto vuelve imposible el trazado de una distinción nítida entre lenguas conocidas (portugués, tupí) y sonidos onomatopéyicos animales: narra *a partir de esta inestabilidad* entre sonido y sentido, construye una línea de deslizamiento imparabile entre el “puro” sonido y la palabra articulada, y ya no se puede saber exactamente dónde termina uno y empieza el otro.

Hum? Eh-eh... É. Nhor sim. Ā-hã, quer entrar, pode entrar...

Hum, hum... Mecê sabia que eu moro a qui? Como é que sabia?

---

sonido similar al rugido del tigre, lo cual despierta las sospechas en el pueblo: de nuevo, un espacio de incertidumbre en el interior del lenguaje que pone en escena el deslizamiento, la indeterminación entre lo que es propiamente palabra y lo que es ruido del cuerpo anterior al sentido. La disputa en torno a lo que cuenta como lenguaje se constituye así en una recurrencia de los modos en que la literatura inscribe la rebelión y la resistencia animal. Ver Gabriel Giorgi, “La rebelión de los animales: zoopolíticas sudamericanas”, *Aletria*, Minas Gerais, vol. 21, n° 3, 2011.

<sup>58</sup> Para una lectura de la cuestión animal en el relato de Guimarães Rosa en el contexto de la crisis del humanismo occidental, ver Julieta Yelin, “Viajes a ninguna parte. Sobre la representación de la animalidad en ‘Meu tio o lauretê’ de J. Guimarães Rosa, y *A paixão segundo G.H.* de Clarice Lispector”, *Itinerarios*, 8, 2008.

Hum-hum... Eh. Nhor não, n't, n't... Cavalo seu é esse só? Ixel  
Cavalo tá manco, aguado. Presta mais não. Axi..." (p. 160).<sup>59</sup>

Así comienza el texto: cruzando lenguas ("Ixe!", por caso, es expresión guaraní), pero también arrastrando sonidos, rumores, interrupciones que hacen a la lengua oral pero también al rugido, al ruido animal: "n't, n't" que, según Haroldo de Campos, es onomatopeya animal, aunque según la traductora al español es una expresión apocopada del guaraní (es un insulto).<sup>60</sup> Interesa justamente ese deslizamiento, donde el texto alberga esa incertidumbre entre lo que es lenguaje articulado y lo que es puro sonido: ese umbral es el que este texto traza como caja de resonancia entre lenguaje, lengua y voz, haciendo de la voz un límite de indeterminación radical. ("Meu tío..." es, en este sentido, un texto que se exhibe con mayor nitidez cuando es leído en traducción, justamente porque la traducción expone la naturaleza indeterminada que lo atraviesa: allí donde no se sabe qué es lo "traductible" en este texto, dónde empiezan y terminan las palabras reconocibles como tales.<sup>61</sup> La voz, pues, contra el lenguaje, como espaciamiento al interior del lenguaje articulado y como umbral donde se trafican sentidos irreductibles a la significación).<sup>62</sup>  
*La materialidad misma de la voz –que no distingue humano de*

<sup>59</sup> "¿Hum? Eh-Eh... Sí, sí señor. A-ha, si quiere entrar puede entrar... Hum, hum. ¿Usted sabía que yo vivo aquí? ¿Cómo lo supo? Hum-hum... Eh. No, señor, n't, n't... ¿Su caballo solo este? ¡lchi! El caballo ta manco, aguado. Ya no sirve. Achi..." (p. 411).

<sup>60</sup> Valquiria Wey, "Prólogo", en João Guimarães Rosa, *Campo general y otros relatos*, México, FCE, 2001, pp. 7-24

<sup>61</sup> *Ibíd*

<sup>62</sup> La voz, pues, como la instancia del sentido en tanto que vibración de los cuerpos y entre cuerpos: ver Jean-Luc Nancy, "Vox Claman in Deserto", *The Birth to Presence*, Stanford, Stanford University Press, 2003, pp. 234-247.

*animal*— desestabiliza la localización del sentido; el sentido se alberga como virtualidad en esos tensores que atraviesan la lengua y la arrastran hacia el puro sonido, la pura materialidad asignificante, hacia el espaciamento que tiene lugar en la voz:<sup>63</sup> entre las palabras del portugués, las palabras del tupí-guaraní y los rugidos que pueblan el texto y que hacen eco del rumor animal. En el momento final del texto, cuando el narrador es asesinado por su oyente, el narrador relata la escena enlazando palabras con tupinismos (“remuaci”) y onomatopeyas:

Desvira esse revólver! Mecê brinca não, vira o revólver para outra banda... [...] Ui, ui, mecê é bom, faz isso comigo não, me mata não... Eu – Macuncôzo... Faz isso não, faz não... Nhenheném... Heeé!...  
Hé... Aar-rrã... Aaãh... Cê me arrhoôu... Remuaci... Rêiucãanacê... Araaã... Uhm... Ui... Ui... Uh... uh... êêê... êê... ê... ê... (p. 198).<sup>64</sup>

El lenguaje se deshace y se rehace en ese umbral incierto entre el grito y el lenguaje articulado.<sup>65</sup> La pregunta ahí no es ¿quién habla? o ¿quién tiene derecho a hablar?, sino más bien ¿qué es hablar? o ¿qué constituye un enunciado? Como señalábamos antes, Rancière hizo de la distinción entre ruido y palabra, entre grito y lenguaje articulado el eje de la idea de lo político: *la cuestión*, dice Rancière, *es quién*

<sup>63</sup> Ver al respecto Nancy, ob. cit.

<sup>64</sup> “¡Voltee ese revólver! No juegue, voltee el revólver para el otro lado... No me muevo, soy quieto, quieto... [...] Ui, usted es bueno, no me haga eso, no me mate... Yo –Macuncozo... No haga eso, no lo haga... Ñeñeñén... ¡Heeé!...” (p. 454).

<sup>65</sup> Jens Andermann señala que en el texto de Guimarães los puntos suspensivos indican el límite en el que la voz narrativa “estalla y se hace añicos”, dado que marcan ese espacio indecible entre lo oral y lo escrito. Jens Andermann, “Tesis sobre la metamorfosis”, *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, n° 16, diciembre de 2011, p. 9.

*decide* si eso que se oye es lenguaje o ruido, si eso que viene de la calle o del tumulto de los cuerpos es una palabra política que busca reordenar el mundo en común, o si es un mero ruido sin mayor consecuencia simbólica.<sup>66</sup> La misma palabra “bárbaro” –central en la formación de las modernidades latinoamericanas, y que está esencialmente enlazada a la cuestión animal en general– da testimonio de esta indeterminación: nombra al otro cultural y social en su supuesta ausencia de lenguaje articulado, disponiéndolo en el límite mismo de la especie humana.<sup>67</sup> La cuestión del sonido, el ruido, la pura voz como materia estética, y de la decisión política acerca de su naturaleza lingüística o no, es, si se quiere, una *regla* constitutiva de la rebelión animal, justamente porque demarca la frontera entre los cuerpos políticamente reconocibles y aquellos que no tienen parte, que no “hacen” parte del mundo compartido.<sup>68</sup>

<sup>66</sup> Rancière nunca trae la cuestión animal al debate sobre lo político; el texto de Guimarães, como otras ficciones de rebelión animal, sin embargo, hacen de la cuestión del lenguaje en el límite con lo animal una dimensión clave, y anudan allí sus estéticas y sus políticas.

<sup>67</sup> Anthony Pagden, *The Fall of Natural Man. The American Indian and the Origins of Comparative Ethnology*, especialmente el capítulo “The Image of the Barbarian”, Cambridge, Cambridge University Press, 1987, pp. 15-27.

<sup>68</sup> Louis Marin dice que la fábula animal es un género donde se disputa el poder del discurso y la capacidad de hablar a partir de su contigüidad con el acto de comer: en estos relatos, hablar y devorar se conjugan y deslizan uno sobre el otro, en el espacio ambivalente de lo “oral”, para trazar zonas de inestabilidad respecto del poder sobre el lenguaje, específicamente, para narrar los desplazamientos por los cuales los más débiles –los privados de habla– les arrebatan el poder del discurso y del sentido a los más fuertes. Contra toda reducción alegórica, en la lectura de Marin la fábula se vuelve un terreno de contestaciones y disputas donde la capacidad de hablar (y por lo tanto, la capacidad del logos, de lo que para muchos define lo propio del hombre) se disputa al acto orgánico, animal o “meramente” biológico de comer: lo oral como zona de deslizamiento entre lo corporal y lo incorporeal, entre el sentido y los sentidos. Se trata, en fin, de una disputa esencialmente

La clave es que esta potencia de la voz emerge en “Meu tio...” desde un personaje que pone en crisis toda pertenencia a una comunidad humana y que desarticula todas las fábulas de identidad compartida –nacional, racial, cultural, e incluso la identidad de la especie misma–. Precisamente porque este narrador atraviesa las identidades y las comunidades reconocibles, es que hace posible la alianza con el animal: trabaja en ese umbral irreconocible, indeterminado, entre cuerpos, entre especies, y entre razas, y sobre todo entre palabra y sonido, donde inscribe la virtualidad del sentido, la potencialidad de que haya un nuevo sentido, que es siempre un nuevo modo de relación entre cuerpos. En este sentido ese narrador es la instancia de una reinención de lo común, de lo común más allá de toda comunidad reconocible, o mejor dicho, de lo común como vértice de la comunidad, como esa potencia o fuerza que arrastra una comunidad hacia una reinención de lo común tan radical, tan poderosa, que saca al hombre de su fantasía “humana” –como fantasía normativa del humanismo– y lo arroja hacia otros modos de relación. Justamente allí donde la comunicación se enrarece al máximo, donde incluso la traducción se vuelve improbable porque no sabemos si estamos ante una palabra o no: allí emerge la potencia de lo común, porque desapropia el monopolio humano (o humanista) sobre el sentido. Aquí el sentido se exhibe como lo que “pasa” entre cuerpos, esa voz *entre* cuerpos y que va y

---

política sobre la capacidad para significar y definir el mundo en común: “Il se pourrait bien que la ‘fable’ en general, le recit des faibles et de marginaux soit –dans l’élément du discours meme– un dispositif de déplacement et de retournement, par les plus faibles, de la force du discours des plus forts” (ver Louis Marin, *La parole mangée et autres essais théologico-politiques*, París, Méridiens Klincksieck, 1986, p. 59). Deleuze, en su *Lógica del sentido*, piensa también esta zona de pasaje entre hablar y comer como instancia donde tiene lugar el acontecimiento del sentido a partir de la sensorialidad corporal.

viene entre lo humano y lo animal, espacio o espaciamiento común más allá de toda comunidad predefinida. El narrador de “Meu tio...” realiza ese “entre” cuerpos de modo radical: lo que emerge con él no es el contenido o la sustancia de una comunidad, de una esencia o ser compartido, de una identidad o co-pertenencia, sino *lo común como posibilidad de otro ordenamiento de cuerpos* –lo común, en otras palabras, como esa comunidad potencial que aquí atraviesa la representación de lo humano y se abre a una alianza con el animal–.<sup>69</sup> Como una alternativa radical e irreductible al ordenamiento biopolítico de una modernidad que necesita, para su administración económica y política de los cuerpos, trazar una frontera irrevocable entre *bios* y *zoé* para, desde ahí, distribuir los cuerpos consumibles y explotables de aquellos reconocidos y protegidos por el orden nacional.

Quizá por eso haya que matar al narrador de “Meu tio o Iauaretê”, y con ello sofocar la rebelión animal más radical de la literatura sudamericana: porque inscribe una imaginación de lo común cuya potencia reside, justamente, en producir un reordenamiento de cuerpos que impugna y atraviesa las fantasías normativas de la especie –el sueño de una humanidad presente a sí misma– y se deja atravesar por los rumores, los ruidos o los tumultos de otra comunidad posible, de una comunidad cuyos contornos son imprevisibles justamente porque no tiene, no puede tener, las formas reconocibles de lo humano.

Esta rebelión animal que se narra en “Meu tio...” se organiza, entonces, en torno al descubrimiento de una alianza

<sup>69</sup> “Lo común significa espacio, dar espacio, distancia y proximidad, separación y encuentro” (Jean-Luc Nancy, “Comunismo, la palabra”, en Analía Hounie (comp.), *Sobre la idea del comunismo*, Buenos Aires, Paidós, 2011, pp. 145-153).

humano-animal y a su eliminación violenta: la rebelión animal nombra esa posibilidad, esa alternativa que el relato se encarga de suprimir y de volver inenarrable: se narra para imaginar y para cancelar esa imaginación, para inscribir una potencialidad que, melancólicamente, se tacha (pero que, aun así, se archiva, se memorializa). Esa alianza es una alternativa radical a las lógicas de fundación raciales, culturales y económicas que, en nombre de la civilización, sostuvieron el edificio de las soberanías nacionales –edificio que parece requerir una distancia *axiomática*, a la vez ontológica y política, respecto de los cuerpos llamados animales, distancia que funciona como matriz sobre la que se fundan jerarquías y ordenamientos biopolíticos más generales–.<sup>70</sup> Lo que el texto de Guimarães despliega es otra concepción de la comunidad, antioccidental y antiestatal, que pasa por otro orden de filiación y otra economía del afecto y, a la vez, por otra concepción de la cultura y de la literatura –un narrador que no se deja distribuir por distinciones entre lo natural y lo cultural, y que hace de su relato la ocasión para una continuidad entre la palabra y la voz, y que traza un espacio de lenguaje irreductible a lo humano–. Es esa comunidad humano-animal y su correlato en esa estética de la voz lo que el texto de Guimarães contrapone al orden biopolítico moderno. Pero no lo hace desde una nostalgia premoderna sino desde la apuesta de una comunidad que ya no tiene el rostro de los humanismos civilizatorios, que tensa toda noción humanista de cultura y de literatura, y para abrirla a nuevas conexiones con las materias e intensidades de lo viviente. Es una apuesta que no reconoce ningún fundamento dado: desbarata la natura-

<sup>70</sup> Ver Braidotti, "Animals and Other Anomalies", *Nomadic Theory*, ob. cit. El animal, dice Braidotti, es el "otro natural" contra el cual se asignan posiciones de dominación que son siempre modos de producir cuerpos.

leza como ontología de la especie, de la raza o de la nación, y atraviesa la fantasía de la lengua como unidad, como código compartido, como condición de la comunidad. *Ni la especie ni la lengua –esto es: ninguna de las medidas de lo humano–*. En ese doble desafío, “Meu tio...” condensa la posibilidad de otro “común” y de otra comunidad que pone en el centro de su apuesta la relación entre cuerpos y entre vivientes: una epistemología alternativa, que es otra sensibilidad y otra política.

## **II. UNA NUEVA PROXIMIDAD: LAS CASAS, LOS MATADEROS, EL PUEBLO**

## CAPÍTULO 2

*DOMUS, DOMÉSTICA, DOMESTICACIÓN:*

CLARICE LISPECTOR

“Meu tio o Iauaretê”, el texto de Guimarães Rosa, marca, como vimos, un umbral histórico de cierta imaginación de lo salvaje: el animal traza allí un espacio liminar, interior-exterior a la expansión territorial del capital y del Estado-nación, y a la consecuente sujeción de tierras y cuerpos a una norma disciplinaria. Alianza humano-animal y lengua menor son los dos focos de resistencia: salirse de la humanidad normalizada para el capital y la nación, y trabajar la lengua mayor y colonial para imaginar otros órdenes de cuerpos: esos son los gestos de los que está hecho este avatar de lo salvaje –quizá el último– en la literatura sudamericana.

Pero al mismo tiempo en que esta configuración se cierra, el animal salta de registro y empieza a aparecer sobre un nuevo eje: el de una interiorización, un adentro que demarca nuevos horizontes de lo corporal, de lo propio, y del *bios*. El animal, en lugar de funcionar como límite exterior del orden social y del universo de lo humano, se convierte en el índice de una interioridad: se volverá íntimo, doméstico, emergerá desde los confines de lo propio y de la propiedad, y trazará desde allí nuevas coordenadas de alteridad y nuevos horizontes de interrogación. El animal se vuelve el vértice

de un adentro insondable, una línea de sombra que emerge no desde el afuera de lo salvaje, la naturaleza, el confín de lo Otro, sino desde las pulsiones, las fuerzas, la materialidad misma que compone eso que llamamos “mi cuerpo” y que se exhibe, de modos cada vez más insistentes, bajo la luz de una vida ajena, éxtima, opaca a nuestros lenguajes y nuestros universos de significación. En ese borde del sentido, o quizá mejor, en esa insistencia del sinsentido, empieza a aparecer un nuevo relieve del animal; desde este nuevo lugar el animal se reinscribe como materia estética y política. La escritura de Lispector, especialmente a partir de *A paixão segundo G.H.*, de 1964,<sup>71</sup> da testimonio de esta reconfiguración. Una cucaracha irrumpe, como se recordará, en el departamento de la narradora, en Río de Janeiro: una invasión cotidiana, trivial, en el mundo doméstico, que es el espacio de la intimidad y también de la propiedad. Se trata, en fin, de la casa de una mujer burguesa, una casa que la proyecta y la reafirma: el universo de lo *proprio*. Este es el nuevo escenario para la vida animal: un nuevo espaciamiento del que la literatura tiene que dar cuenta.<sup>72</sup>

Ese espacio propio se ve asediado no solo por la presencia –de todos modos cotidiana, en principio insignificante– de una cucaracha, sino por otra presencia que la antecede y que también aparece bajo el signo de la invasión –la de Janair, la empleada doméstica que trabaja para G.H., la protagonista–. Janair es “a estrangeira, a inimiga indiferente” que está “den-

<sup>71</sup> Clarice Lispector, *A paixão segundo G.H.*, París, ALLCA XX / FCE, 1996 Versión en castellano: *La pasión según G.H.*, Buenos Aires, Cuenco de Plata, 2010, trad. Mario Cámara. Todas las citas remiten a estas ediciones.

<sup>72</sup> “E que ali dentro da minha casa se alojara a estrangeira, a inimiga indiferente” (p. 29). [“Allí, dentro de mi casa, se había alojado la extranjera, la enemiga indiferente” (p. 52)].

tro da minha casa”, “a primeira pessoa realmente exterior de cujo olhar eu tomava consciência” (p. 28):<sup>73</sup> su presencia en la casa siempre tuvo lugar, para la narradora, bajo el signo de una hostilidad sofocada; un personaje sin individualidad, hecho de una distancia racial (es mulata) y de clase insuperable que la separa de la dueña; más que un individuo o una subjetividad, Janair demarca los límites del mundo de la narradora, límites hechos de raza y de clase. No hay simpatía, comunidad, lazo con Janair: ella preserva su distancia y el antagonismo sofocado que la sostiene. Aquí la casa, la propiedad y lo propio están asediados, entonces, por esos antagonismos políticos que pasan por la jerarquía de clase y racial. Ese circuito –el límite, o mejor las fronteras y la cartografía que posicionan los cuerpos en un campo social atravesado por tensiones, desigualdades y líneas de dominación– es lo que aquí se interioriza: es decir, se leen, se hacen legibles al interior de la casa propia. Es sobre el fondo o el antecedente de esos antagonismos que el animal se hará visible en la casa de la narradora.

La anécdota es conocida: Janair decide un día, sin mayor aviso, partir; sin embargo, antes de irse, dibuja un grabado en la pared, donde traza los contornos de tres cuerpos: uno femenino, otro masculino, y el tercero, un perro. Esta inscripción –“uma escrita”– trastoca el orden del departamento; vuelve irreconocible y radicalmente ajena la habitación de la doméstica: un punto de dislocación; en ese cuarto aparecerá la cucaracha. Aquí ya no estamos en el *sertão*, en la selva, en esa frontera que asediaba al progreso civilizatorio de las naciones: estamos en el hogar, en la casa propia, en la ciudad y en la habitación de servicio desde don-

<sup>73</sup> “La primera persona realmente ajena de cuya mirada tomaba conciencia” (p. 49).

de se gestiona, se administra la vida diaria: en el *oikos*. Allí irrumpe la empleada –una figura, como decíamos antes, sin relieve individual, cuyo contorno son los antagonismos de clase y raza, y luego, en sucesión, el animal–. Janair y la cucaracha se leen así en secuencia y en contigüidad; Janair es, podríamos decir, la mujer-cucaracha (como la mujer-araña de Puig) que irrumpe en el orden domesticado de una narradora explícitamente estereotípica que dice llamarse “G.H.”, *género humano*. Entre la narradora y el duo Janair-cucaracha se pone en juego la diferenciación entre esa narradora y su cuerpo transparente al “género humano” (es decir, a la especie), una figura que realiza una humanidad reconocible, en contraste a esos otros cuerpos que inscriben las fronteras de menos que humano y lo inhumano: la raza, la clase, el animal. El texto pone en juego así una retórica de las *marcas biopolíticas* de los cuerpos: la mujer humana ante la proletaria, la mulata, esos cuerpos que se hacen visibles en su contigüidad con lo animal. Es esa contigüidad, evidentemente, lo que el texto de Lispector pone en escena como campo de batallas formales y políticas en torno a lo viviente y sus inscripciones biopolíticas: en torno a esa contigüidad entre cuerpos marcados por el género, la raza, la clase y el cuerpo animal el texto trabajará modos de corporización y epistemologías alternativas.

La narradora, se recordará, entra al cuarto de la empleada para “arrumar”: para poner el orden en el mundo doméstico. Sin saber de dónde viene –si desde el interior abismal de la casa o desde un afuera que ha cambiado de dimensión–, el animal aparece en ese universo de lo doméstico y el de la economía de la vida cotidiana: ese es su horizonte de visibilidad.

¿Qué se juega aquí? Esa contigüidad entre Janair-cucaracha, entre raza y especie, podría hacernos pensar que estamos en eso que Ernst Haeckel llamó “máquina antropogénica” y que

Agamben comenta en *L'aperto*:<sup>74</sup> el mecanismo biopolítico por el cual lo humano es separado, desagregado de sus otros, por lo cual la figura intermedia, entre humano y animal, que es Janair –el cuerpo marcado por la raza, la clase, el género, la suma de alteridades–, expone su contigüidad con la vida animal. La casa, el mundo doméstico, parecería escenificar aquí esa operación. Sin embargo, en *A paixão...* sucede lo contrario –mejor dicho, este terreno se vuelve del revés–.<sup>75</sup> Enlaza esos cuerpos marcados por jerarquías biopolíticas –clase, raza, especie– y los devuelve bajo el signo de un *contínuum* que altera el ordenamiento jerárquico de cuerpos. Humano-animal no se leen en términos antropogénicos sino, al contrario, como anti-evolución, no regresiva o inversa, sino acumulativa, que yuxtapone temporalidades y trabaja un presente no teleológico, anti-progresivo, post-humano o inhumano. La continuidad que emerge allí no es la de la *humanitas* que se extiende hacia los otros raciales o sociales, sino al revés, la de lo viviente que excede, como un punto de opacidad a la vez interior y exterior, los límites de lo humano. Es sobre ese fondo, ese horizonte de saber y de percepción de lo viviente desde donde las distinciones entre lo humano y sus otros biopolíticos se vuelven una línea de interrogación, un campo de experimento y de experiencia; el texto politiza el ordenamiento de cuerpos que lleva adelante.

Es ese *contínuum* de cuerpos trazado en torno a antagonismos y jerarquías de clase, raza y especie lo que se hace visible en ese universo interior de la casa, del *oikos*. Ese interior privado, el de la propiedad privada, que es el orden de lo doméstico,

<sup>74</sup> Agamben, *L'aperto*, ob. cit.

<sup>75</sup> Silviano Santiago interroga estos movimientos en su estudio sobre la cuestión animal en *Lispector*. Ver Silviano Santiago, "Bestiario", *Cadernos de Literatura Brasileira*, nº 17 y 18, Río de Janeiro, Instituto Moreira Salles, pp. 192-221.

escenifica un ordenamiento biopolítico de cuerpos: en la casa de G.H. se iluminan esos antagonismos y esas distinciones que en la ciudad, en la política de lo público, en la política clásica, son invisibles o irrepresentables. Dicho de otro modo: *la casa es aquí un lugar de saber biopolítico*, de las políticas del *bios* que enlazan y a la vez distancian los cuerpos de la narradora, la empleada y el animal; los cuerpos de la propietaria –el cuerpo “propio”– y el de las invasoras, las extranjeras, las éxtimas. Entre la narradora y la cucaracha, y entre la narradora y Janair, no se juegan solo jerarquías sociales y culturales: se juegan, como veremos, modos de entender un *bios* en torno al cual se conjugan sentidos políticos y éticos. La secuencia de las tres figuras –G.H., Janair, la cucaracha– tensa al máximo los significados de ese *bios* cuya inteligibilidad y cuya naturaleza el texto convertirá en apuesta de escritura. Género, raza, especie: *A paixão...* dramatiza bajo esos antagonismos y esos ordenamientos de cuerpos un problema nuevo: el de un *bios* vuelto zona de interrogación desde donde piensa otros enlaces, otros modos de percepción, otro recorte de los límites y de la naturaleza de “un cuerpo”.

## DOMÉSTICAS

La habitación de la empleada, que es, como decíamos, una escena de lo doméstico y también de la domesticación –de la docilización de cuerpos subalternos, de los cuerpos que deben obediencia al propietario: la empleada, los animales–, se torna la instancia de una dislocación, de una topología alternativa: la casa se vuelve un vacío, un desierto desprovisto de todo rasgo propio:

Da porta eu via agora um quarto que tinha uma orden calma e vazia. Na minha casa fresca, aconchegada e úmida, a criada

sem me avisar abriera um vazio seco. Tratava-se agora de um aposento todo limpo e vibrante como num hospital de loucos onde se retiram os objetos perigosos (p. 26).<sup>76</sup>

La casa propia, el hogar que se abre, como en una trayectoria vertiginosa, al vacío, a la locura, a la alteridad de unos cuerpos atravesados por inscripciones políticas –la clase, la raza y finalmente el animal: el cuerpo otro, irreconocible, en el interior de lo propio–. Si las retóricas de lo salvaje permitían desplegar estos antagonismos en la topografía extensa y mensurable del espacio nacional (y entonces lo salvaje, lo bárbaro, la diferencia cultural, el otro racial, se emplazan en una distancia medible respecto del “interior” de la nación, volviéndose siempre los signos móviles de un afuera demarcable, reconocible, cartografiable), aquí entramos efectivamente en otro umbral: *el de la intensidad de lo vivo, el espesor del bios, como la arena sobre la que tienen lugar los antagonismos y las diferenciaciones*; cambian la topología y las materias desde donde se piensa lo político.

Una vez más, entonces, el animal llega a la cultura para impugnar un orden político. Y llega de la mano del “pueblo” –en este caso, de las mujeres del “pueblo”–. El animal llega “junto” al trabajador, al empleado, al explotado, al esclavizado, en sus cuerpos, como cuerpo –el cuerpo de las Janair, las Macabeas, que son el umbral límite, entre un saber sobre lo viviente y un silencio de lenguaje, que es desde donde Lispector quiere escribir, es ese umbral que quiere situar (y situarse: tal, quizá, su utopía) desde la escritura. Ese límite viene con el animal y los cuerpos racializados, antisociales o presociales, de

<sup>76</sup> “Desde la puerta ahora veía un cuarto que tenía un orden calmo y vacío. En mi casa fresca, confortable y húmeda, la criada sin avisarme abrió un vacío seco. Ahora se trataba de un aposento totalmente limpio y vibrante, como en un hospital de locos de donde se sacan los objetos peligrosos” (p. 46).

los anónimos, los nadies, los superfluos. Esa intersección entre el animal y el pueblo, el pueblo-animal, quiero sugerir, no refiere solamente a los estereotipos de la imaginación civilizatoria, racista y clasista que “animaliza” a los otros sociales: es también *la herramienta de un saber que desafía una biopolítica que produce los cuerpos y los ordena para dommarlos*: para trazar desde allí las distinciones entre las vidas vivibles y las vidas insignificantes (la Macabea de *A hora da estrela* será la instancia nítida de ese nuevo desafío). El “pueblo” nunca fue –nunca lo será– “humano”: ha sido, y seguirá siendo, el testimonio de ese límite, que comparte con el animal, desde el cual se trazan jerarquías de clase, raciales, de género, sexuales, etc., pero desde el cual también se las altera, se las disloca y se las impugna. Precisamente porque el “pueblo” es la instancia, como dice Agamben,<sup>77</sup> de una división constitutiva entre *bios* y *zoé*, entre vida digna y vida irreconocible, es que convive junto al animal en esas zonas fronterizas de lo social y de la pertenencia a la lengua y a la cultura: esa convivencia es un nudo de intensidades políticas que la literatura desplegará como contestación y desafío.

## LA MEMBRANA Y EL PLIEGUE

*A paixão...*, entonces, funciona a partir de una interiorización multiplicada: no solamente el relato transcurre en el interior del departamento; tiene lugar en el interior de la habitación de la mucama, que a su vez enmarca el interior del ropero donde se asoma la cucaracha, y a su vez ilumina el interior del cuerpo de la cucaracha... Es, pues, la topología de un interior del interior, un adentro sin fondo, abismal, lo que el texto interroga a partir del espacio doméstico. Hay que pensar esto

<sup>77</sup> Agamben, *Homo Sacer*, ob. cit.

en términos de un desplazamiento o un quiebre formal por el cual se pasa de una *imaginación espacial* (adentro/afuera) a una *imaginación de lo viviente*, corporal, orgánica donde lo que se juega es menos una distribución entre interior y exterior que una visibilidad organizada alrededor de las figuras de la *membrana* y el *pliegue* –es decir, una concepción de lo viviente como pura frontera y zona de pasaje, como *entre cuerpos* y como proceso de individuación, en lugar de una noción del cuerpo en tanto que ya individuado, con contornos que se cierran sobre una interioridad unificada.<sup>78</sup>

En *A paixão...* se produce este desplazamiento hacia lo viviente a partir de la reducción del espacio propio al cuerpo, de la topografía a lo vivo: la habitación se convertirá en un desierto “primariamente vivo” al que se llega a través del cuerpo herido, quebrado, de la cucaracha:

A entrada para este quarto só tinha uma passagem, e estreita: pela barata. A barata que enchia o quarto de vibração enfim

<sup>78</sup> “Définir le vivant –écrit Anne Sauvagnargues, a propósito del pensamiento deleuziano– c’est décrire, comme le dit Michaux, la vie dans les plis, cet arrangement de la matière qui procède de cette caractéristique fonctionnelle de la membrane de laisser passer certaines substances et non d’autres, et d’organiser l’espace à partir d’elle-même, selon l’asymétrie caractéristique du vivant [...] la membrane constitue littéralement l’intériorité, elle la crée”. El cuerpo –y la distribución entre interior y exterior que lo define– solo tiene lugar a partir de la membrana y obedece a esa lógica por la cual no es sino una articulación de membranas: “le vivant se caractérise par le fait qu’il fait proliférer des milieux intérieurs et extérieurs dans l’organisme, et ne se contente pas du tout d’opposer de manière statique l’intérieur corporel au monde extérieur”. Es pues la multiplicación y proliferación de ese espacio intermedio, de ese *entre* que la membrana a la vez constituye y despliega, el que reemplaza aquí la demarcación formal de eso que llamamos “un cuerpo”. Ver Anne Sauvagnargues, *Deleuze: L’empirisme transcendantal*, París, PUF, 2010, pp. 284-285.

abierta, as vibrações de seus guizos de cascavel no deserto. Através de dificultoso caminho, eu chegara à profunda incisão na parede que era aquele quarto – e a fenda formava como numa cave um amplo salão natural (pp. 39-40).<sup>79</sup>

Entonces, no se trata solamente de un salto o una dislocación a nivel del espacio, esto es, de que haya una interioridad sin fondo, un pliegue de los espacios allí donde no hay “afuera”, sino que ese pliegue interior abre una dimensión que no es espacial, que no es reductible a una topografía, y que es la dimensión del *bios*, de lo viviente que emerge desde ese adentro multiplicado y proliferante.<sup>80</sup> Ese desplazamiento se lee

<sup>79</sup> “La entrada en este cuarto solo tenía un pasaje, y este era estrecho, por la cucaracha. La cucaracha que llenaba el cuarto de vibración finalmente abierta, las vibraciones de sus cascabeles de serpiente en el desierto. A través del dificultoso camino, llegué a la profunda grieta en la pared que era aquel cuarto – y la brecha formaba una suerte de amplio salón natural en una caverna” (pp. 68-69).

<sup>80</sup> En *Clarice Lispector: Figuras da escrita* (Río de Janeiro, Instituto Moreira Salles, 2011), Carlos Mendes de Sousa argumenta que la escritura de Lispector es “a primeira mais radical afirmação de um *não lugar* na literatura brasileira” (p. 14). En una literatura marcada por su interés en definir la pertenencia a partir del territorio, la obra de Lispector trabaja alrededor de ese “no-lugar”, un impulso de desterritorialización y de interrogación crítica acerca de la pertenencia y la identidad. El crítico trabaja en torno a diversas “figuras” ese no-lugar, y el animal será una de ellas. El animal en Lispector apuntaría hacia ese umbral de irracionalidad y corporalidad que desarregla toda noción centrada de sujeto, volviéndose uno de los signos más obvios por los que se caracteriza su escritura (p. 285). Animal y escritura se vuelven en un sentido intercambiables: el primero es “figura” de la segunda. Se trata de una lectura detallada y exhaustiva en clave autorreflexiva y autónoma de Lispector, por la que los materiales de la escritura terminan conduciendo a una instancia donde lo que se piensa es la escritura misma, y donde el no-lugar es, claramente, el que se instituye a partir del acto de escribir. Aquí interesan otros movimientos: el *bios* como informe, más que la figura del animal, y la politización de los materiales de la escritura, allí donde el gesto autorreflexivo es implacablemente desbordado por una tensión que la escritura no puede ya contener.

en relación al cuerpo de la cucaracha, que en lugar de ser un cuerpo “cerrado”, se exhibe como una superposición de “cáscaras”, planos, sedimentos: un cuerpo hecho de membranas adheridas y superpuestas:

E eis que eu descobria que, apesar de compacta, ela é formada de cascas e cascas pardas, finas como as de uma cebola, como se cada uma pudesse ser levantada pela unha e no entanto sempre aparecer mais uma casca, e mais uma (p. 37).<sup>81</sup>

Un cuerpo que abre una interioridad abismal: en el fondo no hay nada, no hay un núcleo orgánico: hay un *vacío* a partir del cual las “cáscaras”, los planos, las pieles, las membranas se adhieren. El cuerpo es una membrana: *su principio es el de la adhesión, no el de la génesis*.<sup>82</sup> Pasamos, pues, de la interioridad de la casa, del cuarto, de lo doméstico, a la topología no medible, no cartografiable de esa membrana desde la que se traza una epistemología alternativa de los cuerpos. De una política del espacio, y de la distribución de cuerpos sobre el espacio, pasamos a una interrogación biopolítica, una indagación sobre la composición de lo vivo y sobre la hechura de eso que llamamos “un cuerpo” y “una vida” allí donde se vuelven el horizonte de politización; ese es el gesto que tiene lugar en *A paixão...*

Es justamente en ese mundo doméstico, vuelto sobre sí mismo y multiplicado en sus pliegues interiores –expansivo,

<sup>81</sup> “Y he aquí que descubría que, pese a que era compacta, ella estaba conformada de capas y capas pardas, finas como las de una cebolla, como si cada una pudiera ser levantada con la uña, y pese a ello, aparecer una capa más, y una más” (p. 65).

<sup>82</sup> Se reconocerán aquí algunos de los principios en torno a la individuación según Gilbert Simondon. Ver Gilbert Simondon, *La individuación*, Buenos Aires, La Cebra, 2010.

podría decirse, en su misma interiorización– desde donde emerge el animal, o, mejor dicho, la relación con lo animal. El animal se vuelve interior, íntimo, interiorizado: viene desde “adentro”; o mejor dicho, traza el umbral de una nueva interioridad que más bien corresponde a lo éxtimo, es decir, a una interioridad que se exterioriza, a lo propio y la propiedad que se abre a su frontera desconocida, ignorada o reprimida, y con ello, a una nueva topología o a un nuevo ordenamiento: el sitio de una dislocación, de un reordenamiento de cuerpos y de posiciones o lugares de cuerpos. El afuera salvaje que le había dado al animal un principio de inteligibilidad se vuelve aquí doméstico, íntimo; el animal irrumpe en un adentro que se multiplica en membranas, en umbrales, en pliegues, y cambia la concepción de los límites y distribuciones entre interior y exterior, entre lo propio (y la propiedad, la casa, el cuerpo, el dominio del “yo” y del individuo) y lo impropio. Esto tiene una consecuencia decisiva: la de complicar la distribución de posiciones y lugares en los que se constituye la diferencia humano/animal. *A parxão...* llevará adelante esto en dos momentos. Primero, el texto marca el enfrentamiento de la mujer y la cucaracha tematizándolo en torno a la mirada, que es uno de los ejes de reflexión sobre la relación humano/animal;<sup>83</sup> sin embargo, en un segundo momento el texto de Lispector

<sup>83</sup> Por caso, Derrida comienza su *L'animal...* a partir de la mirada del gato en su casa; en otro registro, Bill Viola trabaja la mirada de las aves –o quizá más precisamente, los ojos– como instancia de un reflejo irreconocible, en *I Do Not Know What It Is That I Am Like* (1986). La cuestión de la mirada animal y de la reciprocidad que se juega ante la mirada humana es uno de los materiales centrales de la discusión en torno a la cuestión animal, y dispone el espacio para pensar la subjetividad animal en términos de concepciones no antropocéntricas de sujeto que se juegan, precisamente, en torno a la densidad y profundidad de la mirada animal: allí se lee una reciprocidad intraducible al lenguaje pero articulable en términos de afecto y sensibilidad.

–justamente porque apuesta hacia lo impersonal, hacia la desubjetivación– desbarata esta distribución organizada en torno a la mirada porque descubre otra dimensión de lo viviente, del *bios* donde toda distribución de posiciones y de distancias se transforma en umbral de contacto, de fricción y de contagio, y donde los contornos y las fronteras entre los cuerpos se vuelven instancia de tacto, de fricción. Cambio, pues, de nivel: el “frente a frente” entre animal y humano, ese frente a frente que cōnjugaba el tema de la mirada y el reconocimiento a partir de una cierta posicionalidad y una cierta distribución de lugares aquí es desplazada hacia una lógica de la interiorización, donde los cuerpos y sus lugares o posiciones son reinscriptos y reenmarcados por un *contínuum* que reclama otra topología. Más que el frente a frente, el cara a cara, aquí, como veremos luego, aparece otra dimensión que atraviesa los cuerpos y los arroja o los expone a otro umbral donde los límites mismos del cuerpo individuado –animal o humano– se ponen en cuestión: una nueva luz, otra epistemología de lo que se “da a ver” y de lo que se vuelve enunciable. (*A paixão...* es, en este sentido, un estudio micrológico de las fuerzas que atraviesan los cuerpos –no tanto una interrogación sobre un sujeto ante “su” cuerpo como una física de las intensidades, imperceptibles pero reales, en relación a las cuales un cuerpo incesantemente se hace).

¿Qué es, pues, un cuerpo, cómo se hace visible, cómo se inscribe la singularidad de su tener lugar y sobre todo el horizonte de percepción y de exposición ante otro cuerpo? ¿Por qué ese horizonte de visibilidad y de sensibilidad del cuerpo es inseparable de un ordenamiento político? ¿Cómo se hace, cómo se produce un “individuo”, un cuerpo individuado, a qué precio, y sobre qué gramática de dominación? Esas son las preguntas que se juegan en la escritura de *Lispector* y en los animales o en la vida animal que se piensa allí.

Se trata de una topografía de los cuerpos pero también de una nueva caracterización de las fuerzas, las materias y las intensidades que los componen: no es solamente un reordenamiento sino también (e inevitablemente) una interrogación acerca de la composición de los cuerpos, los modos de su consistencia y sus fuerzas. Y es en relación a esa interrogación sobre lo que es, lo que hace, lo que forma y deforma “un cuerpo” que se reinscribe el animal ya no como figuración de una exterioridad ingobernable sino como índice de una interioridad vuelta espaciamento, umbral.

### LA VIDA NEUTRA

En un momento clave de *A paixão...*, la “materia da barata” emerge del cuerpo partido de la cucaracha: “o seu de adentro, a materia grossa” (p. 11).<sup>64</sup> Esa materia se vuelve umbral de transición: a partir de esa pérdida de forma y de esa rearticulación de límites que mencionábamos antes, la narradora abre un nuevo terreno de correlación; entramos en un plano en el que ya no se trata del “cuerpo” sino de una materialidad orgánica sin forma. A partir de allí emerge un nuevo dominio de experiencia ética y, como veremos luego, un terreno de contestación biopolítica: algo que “el cuerpo” o la forma-cuerpo (como modo de la individuación, del pliegue sobre sí mismo, el cuerpo como corporización del *self*) no permite. Para que haya otra experiencia –eso que Lispector llamará “desistencia”– tiene que rearticularse primero el campo de lo visible y de lo sensible: se modifica el régimen de percepción. Y esa modificación pasa por la aparición y la visibilidad de esa materia interior que surge del cuerpo de la cucaracha. El cuerpo

<sup>64</sup> “La materia de la cucaracha [...] su adentro, la densa materia” (p. 71).

“roto” de la cucaracha, y el salto de escala y de organización que tiene lugar en torno a la materia que surge de ese cuerpo, es el indicador de una transformación radical de los modos de percepción y de visibilidad de lo corporal en general.

El texto llamará “plasma” (“plasma neutro”) a esa sustancia que surge del cuerpo de la cucaracha; el cuerpo animal pierde forma, y por lo tanto poder figurativo; se quiebra, si se quiere, como forma acabada y como figura terminada –y por lo tanto como tropo, como metáfora–<sup>85</sup> y se abre o abre una materialidad desfigurada, una materialidad sin límite en relación a la cual el texto trabajará los sentidos de una nueva potencia descubierta, que denominará “vida cruda” o “vida neutra”. Del animal o del insecto como cuerpo reconocible, formado, al “plasma” interior se juega un desafío a la forma como mecanismo de la significación; la forma, pues, como significante, como condición para toda representación, para toda figura de lenguaje, para todo tropo; lo que emerge del cuerpo de la cucaracha es, precisamente, lo que se resiste a esa operación: lo infigurable, no-formable, lo que ahueca o desafía todo cierre formal.

Esta materia que emerge en *A paixão...* resuena en textos posteriores de Lispector, y se torna, en gran medida, proyecto de escritura: desconfiar de la forma, fracturar los contornos de los cuerpos, trabajar una visibilidad de lo informe. En ese proyecto, que se va radicalizando y acentuando, el “plasma”, o bien la noción misma de *bios*, empieza a cobrar una centralidad y una relevancia mayor. Al comienzo de *Água viva*,<sup>86</sup>

<sup>85</sup> En su ya citado *Figuras da escrita*, Mendes de Sousa lee la cuestión animal en esa dirección.

<sup>86</sup> Clarice Lispector, *Água viva*, San Pablo, Rocco, 2005. Versión en castellano: *Agua viva*, Madrid, Siruela, 2012, trad. Elena Losada. Todas las citas remiten a estas ediciones.

por ejemplo, dice la narradora: “Continuo com capacidade de raciocínio –já estudei matemática que é a loucura do raciocínio– mas agora quero o plasma –quero me alimentar diretamente da placenta” (p. 9).<sup>87</sup> Plasma, placenta: Lispector –el gesto se revelará engañoso– parece querer llevarnos a ese umbral heredado de la tradición romántica, y luego potenciado por el vitalismo, en el que se trata de capturar, de conectarse con un principio vital de fondo, primario, que matiza, genera, da forma y que liberaría la sensibilidad de su alienación en la razón o en la funcionalidad pragmática. Dar con la vida como tal, la vida en sí, la vida en su realidad última... Una larga tradición la secunda: todo un recorrido en torno al “principio vital” que define episodios clave del pensamiento moderno en América Latina conjugado alrededor del vitalismo.<sup>88</sup> Pero la declaración es engañosa: ese plasma que la escritura dice buscar, ese origen o “coisa mais primeira” (*Água viva*, p. 17)<sup>89</sup> que parece emparentar la escritura de Lispector con las aventuras conceptuales del vitalismo, y que parece confiar en la capacidad estética para discernir o revelar esa esencia o fondo último de la vida –ese plasma, ese núcleo se revelará evasivo, oblicuo, inasible no por la incapacidad del conocimiento o de la sensibilidad para representarlo, sino por su naturaleza misma: *el bios será irreducible a todo ser, a toda identidad, a toda esencia, a toda ontología y a toda positividad*; ese descubrimiento es el que ilumina la escritura de Lispector y lo que la vuelve radicalmente contemporánea. No hay vida en última instancia *propia*: la vida

<sup>87</sup> “Sigo con capacidad de razonar –he estudiado matemáticas, que son la locura de la razón– pero ahora quiero el plasma, quiero alimentarme directamente de la placenta” (p. 11).

<sup>88</sup> Ver María Pía López, *Hacia la vida intensa*, Buenos Aires, Eudeba, 2009.

<sup>89</sup> “La cosa más primordial” (*Água viva*, p. 19).

no es apropiable, no es determinable por un “yo”, no es un dominio sobre el cual tenemos “derechos” (de propiedad, de autonomía, etc.). Pero tampoco es lo objetivable, lo que está disponible para otras formas de poder o de soberanía. El desafío de la escritura de Lispector es justamente situar esa vida en su irreductibilidad, en su inapropiabilidad por parte de los poderes que la reclaman como su fundamento, y lo que hace es básicamente señalar que la vida no es fundamento, que no funda nada, que no es origen ni esencia, sino al contrario, vacío, desplazamiento, espaciamiento, experimento y errancia. Allí se sitúa la política de la vida de la escritura de Lispector.<sup>90</sup>

Ese es el descubrimiento que pone en juego Lispector a partir del encuentro entre humano y animal. Se trata, desde luego, de una impugnación de las jerarquías culturales y políticas específicas de la tradición humanista –sin duda, este es un impulso decisivo en su escritura, como lo han demostrado Evando Nascimento y Julieta Yelin<sup>91</sup>, pero también una interrogación persistente, imperiosa sobre la naturaleza indeterminada de ese *bios* cuyos nombres propios –por ejemplo: *humanitas*– se han visto puestos en suspenso, si no directamente erosionados, por la experiencia histórica del siglo xx, y en relación al cual se juegan nuevas posibilidades de subjetivación, de relación ética y de politización, allí donde ese *bios* estaba saturado de sentidos políticos. El itinerario de esa interrogación

<sup>90</sup> Resuena, una vez más, con la noción deleuziana de vida, que implica pensar que “le vivant formé est en excès sur sa propre organisation, en quoi l'évolution le traverse et le déborde” y que por lo tanto no se reconoce en una forma o un cuerpo determinado sino en esa apertura y en ese desborde. Ver François Zourabichvili, *Le vocabulaire de Deleuze*, París, Ellipses Editions, 2003, p. 88.

<sup>91</sup> Evando Nascimento, *Clarice Lispector, uma literatura pensante*, Río de Janeiro, Civilização Brasileira, 2012; Yelin, “Viajes a ninguna parte”, ob. cit.

está demarcado por ese “plasma” que hace su aparición en *A paixão...*, en el interior de las casas y de los cuerpos, y desde el límite entre lo humano y lo animal.

## PLASMA Y BIOPOLÍTICA

La escritura de Lispector trabaja, entonces, esta desfiguración de lo corporal, esa pérdida de límites y de contornos, a partir de la ambivalencia entre lo humano y lo animal que se juega desde el encuentro entre la narradora y la cucaracha en *A paixão...* Sin embargo, no se trata solo de una ambivalencia retórica o conceptual; a partir de esa ambivalencia o de ese espaciamiento entre “humano” y “animal”, el texto de Lispector narra la emergencia de una materia irreductible a esa polaridad –un *continuum* que el texto se encargará de pensar como una nueva *sustancia ética* que desafía ciertos modos normativos de subjetivación, y una línea de indagación estética, que interroga reglas de percepción y de sensibilidad sobre los cuerpos y su tener lugar–. Entre lo humano y lo animal, entre las especies, emerge algo que no es ni humano ni animal, una materia que elude su reducción a formas y organismos reconocibles –esa materia es lo que el texto de Lispector designa de muchas maneras pero principalmente como “plasma”–, un “plasma neutro”, dice la narradora, que emerge del cuerpo de la cucaracha: el interior del cuerpo del insecto deja salir esa materia. *A paixão segundo G.H.* es en gran medida un texto que organiza la posibilidad de ese salto en el orden de lo visible, que, como mencionábamos antes, define todo un vector en la escritura posterior de Lispector hasta *Água viva*.

Como chamar –dice la narradora de *A paixão...*– de outro modo aquilo horrível e cru, matéria-prima e plasma seco, que ali estava, enquanto eu recuava para dentro de mim em náu-

sea seca, eu caindo séculos e séculos dentro de uma lama –era lama, e nem sequer lama já seca mas lama ainda úmida e ainda viva... (p. 38).<sup>92</sup>

Se trata de volver visible eso “aínda vivo” como puro umbral entre lo vivo y lo muerto: esa línea de pasaje que ya no se contiene bajo el signo y el contorno del cuerpo, de su forma y de su tiempo o ciclo; el “plasma” es la materia en torno a la que se pone en juego esa nueva visibilidad y una nueva evidencia. “E eu –eu via –dice la narradora–. Não havia como não ve-la. Não havia como negar...” (p. 50).<sup>93</sup>

La noción de “plasma” tiene un vasto recorrido en vocabularios científicos y filosóficos, y a su alrededor se jugaron modos de visibilizar y de dar cuenta de la forma de los cuerpos, de sus potencias y de su naturaleza; conjuga un orden de lo que se puede saber sobre los cuerpos y sobre la vida que los atraviesa y los construye. Como se sabe, la noción de “plasma germinal”, propuesta por August Weismann, apuntaba a reforzar la distinción entre un núcleo biológico –o, en términos más contemporáneos, genético– y el cuerpo que lo transporta, aislando de esa manera el dominio de la herencia biológica de toda determinación ambiental, o, en otros casos, como en la tradición neo-lamarckiana que tanta influencia tuvo en América Latina, indicando el terreno de su plasticidad.<sup>94</sup> La noción de plasma define así una concepción de lo viviente a partir de una diferencia interna irreductible entre la manifestación “exterior” que asociamos con el cuerpo y ese

<sup>92</sup> “Cómo llamar de otro modo a eso horrible y crudo, materia primera y plasma seco, que allí estaba, mientras yo retrocedía hacia dentro de mí con una náusea seca, cayendo siglos y siglos dentro de un lodo –era lodo, y ni siquiera lodo ya seco, sino lodo todavía húmedo y todavía vivo...” (p. 66).

<sup>93</sup> “Y yo, yo veía. No había cómo no verla. No había cómo negarla...” (p. 85).

<sup>94</sup> Lemke, *Biopolitics. An Advanced Introduction*, ob. cit.

núcleo esencial, interno, que constituye la herencia biológica, que es lo que pasa de una generación a otra y que se constituye, desde ciertas perspectivas biopolíticas, en *patrimonio biológico* en torno al que se definen construcciones de la pureza racial, herencia, etc. Por eso el “plasma germinal” se convertirá, a medida que avanzan las primeras décadas del siglo xx, en una categoría clave para el pensamiento eugenésico, justamente porque permite aislar un núcleo biológico que funcionará como fundamento de las determinaciones biopolíticas y como un patrimonio de la nación o de la raza a defender y a cultivar.<sup>95</sup> El plasma germinal condensa la herencia biológica que la biopolítica, en sus versiones diversas, querrá proteger de contagios y mezclas: el núcleo de una pureza a politizar y medicalizar.

Desde un punto de vista epistemológico más general, la noción de “plasma germinal” –como su consecución posterior, la noción de “gen” que demarcará la emergencia de la biología moderna y su rama estelar, la genética– refleja una constante de los saberes biopolíticos: la de trazar una distinción entre un núcleo o esencia biológica, que funcionará como el sustrato de la raza, de la nación o del individuo –el patrimonio a preservar, a cultivar, a defender– y la particularidad de cada cuerpo, la singularidad de su aparecer, los lazos que puede establecer, las cualidades que lo definen, los agenciamientos en los que habita; en fin, las formas de vida que despliega. Separa, podemos decir, cada cuerpo de sí mismo, aislando eso que constituye su esencia biológica de toda de-

<sup>95</sup> Nancy Leys Stepan, *The Hour of Eugenics*, Ithaca, Cornell University Press, 1991; Adriana Miranda y Gustavo Vallejo (comps.), *Darwinismo social y eugenesia en el mundo latino*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2005, especialmente Susana García, “Herencia biológica en el discurso de naturalistas argentinos de principios del siglo xx”, pp. 535-562.

terminación social, cultural, colectiva, de todo agenciamiento y de todo lazo: tal operación es quizá el punto de partida del saber y de la imaginación biopolítica. Roberto Esposito sitúa, en este sentido, el germen del pensamiento biopolítico en la distinción que Xavier Bichat, el padre de la anatomía moderna, trazaba entre el *l'animal existant au-dedans* y *l'animal existant au-dehors* (el animal “de adentro” y el “animal que existe en relación al exterior”): para la biopolítica solo cuenta políticamente ese “animal interior” que condensará una esencia biológica convertida en patrimonio a politizar; ese “animal de adentro” se convertirá en el objeto de saber y de poder, es decir, en instancia de propertización y de *management*.<sup>96</sup> La noción de “nuda vita” en Agamben –aunque en otro sentido– refleja esta misma lógica, por la cual se traza una distinción entre “formas de vida” y esa vida despojada de toda cualidad y de todo lazo, reducida, si se quiere, a su núcleo biológico, que se constituye en el objeto de poder soberano. Entonces, el “animal de adentro”, la “nuda vita”, el “plasma germinal” son nociones que reflejan esa matriz del pensamiento biopolítico por el cual la inscripción de todo cuerpo se define a partir de una separación respecto de sí mismo, y de la posibilidad de aislar en él eso que constituye el patrimonio colectivo de la población –o bien, lo que la amenaza–. Es a partir de esa distinción que se hizo posible la biologización de razas, clases y grupos sociales, su jerarquización y gestión, justamente porque aísla y objetiva una dimensión que se vuelve la instancia de control, de gestión y de investidura política.

La noción de plasma germinal es, entonces, central a la forma en que vida y política se anudaron en el siglo xx: es el terreno sobre el que los cuerpos y su vida parecen prometer

<sup>96</sup> Roberto Esposito, *Terza persona. Biopolitica della vita e filosofia dell'impersonale*, Torino, Einaudi, 2007.

un objeto que el poder biopolítico podría gestionar, manejar, potenciar, cuidar y optimizar. Es una noción que trabaja una nueva visibilidad política de los cuerpos: no se trata ya del cuerpo como realidad última de las tecnologías del poder, sino como portador de una carga biológica que es lo que vale políticamente, y que atraviesa el individuo, la persona humana, con una dimensión que la enlaza a una realidad colectiva –la población, la raza, la nación– más allá de toda agencia y de todo rasgo individual; *el plasma germinal es lo que cuenta políticamente*, en la medida en que es ese universo el que lo enlaza a la historia (que es la historia de la raza o de la nación) y a lo colectivo, allí donde lo social es pensado e imaginado como “población”. Entonces, el plasma indica una realidad biopolítica clave en la imaginación moderna: hace de la vida una arena de intervención política dividiéndola de sí misma, trazando esas *cesuras* desde las cuales se ordenan cuerpos, se trazan jerarquías y se distribuyen las vidas a proteger y a proyectar en el futuro de las vidas a explotar y a disponer.

La escritura de Lispector contestará esta lógica haciendo del *bios* decisivamente la instancia de un fracaso y un saber. Por un lado, ya en *A paixão...* la apuesta es la de dar cuenta de ese “plasma” como positividad: es, después de todo, una sustancia o materia lo que surge del cuerpo de la cucaracha, ese “plasma seco”, como si la escritura pudiese producir las condiciones para hacer visible y para significar una relación con ese umbral primario, básico y originario, de la propia vida –ese fondo en el que se anuncia el *bios* cuyos sentidos la escritura querría descifrar–. Hay, en este sentido, una referencialidad engañosa en ciertos momentos de *A paixão...* o de *Água viva*, donde el despojo de los signos de lo humano –en el encuentro con la cucaracha, en la prosa desubjetivante– parece dar lugar a un umbral, dimensión o dominio de esa vida originaria despojada de todo atributo –algo así como la “nuda vita” de la que habla Agamben, la vida despojada de toda forma, la vida

que no corresponde a ninguna “forma de vida”-. Como si la escritura jugase a producir las condiciones o procedimientos por los cuales esa “vida neutra” pudiese salir a la luz, atravesando las fantasías de lo humano y emergiendo en la luz de su positividad como realidad finalmente develada, como viaje al origen o a la esencia.

Creo, sin embargo, que sería un error leer la escritura de Lispector como revelación o develamiento de ese umbral primario como positividad y como origen –como si la “vida” se convirtiera en un referente o en un objeto de conocimiento definido-. Al mismo tiempo que emerge como materia, la escritura despliega eso viviente como una instancia de indeterminación; justamente, *lo que no se constituye como un objeto, identidad, cuerpo: lo no-ontologizable*. Escribir el “plasma”, escribir esa “vida” neutra y despojada, se vuelve el arte de un rodeo incesante, de una elusión sistemática. Ello no obedece a la naturaleza inefable del objeto, sino a su inestabilidad inherente, espaciamiento, distancia, membrana sin ser “propio”; el *bios* como *entre* cuerpos que la escritura quiere interrogar. Ese “plasma” que emerge como materia de la escritura se convertirá –como la habitación en la que aparece– en un *vacío*, o mejor: un *espaciamento*: menos un cuerpo en su positividad o un dominio biológico demarcable, que lo que pasa *entre* cuerpos, lo que traza relaciones entre ellos, lo que emerge a partir de una relacionalidad no predeterminada. *No ya la vida despojada de toda forma* –tal cosa no existe–, *sino la vida abierta a la forma como multiplicidad*. El *bios* es un pliegue sin origen y sin identidad, que se separa de sí mismo y se agencia; lo que se sale de sí y en ello encuentra su posibilidad y su condición; lo que nunca coincide consigo mismo.

Un momento de *Água viva* nos puede ayudar a trazar este recorrido. Dice el texto: “Só um espelho vazio é que é o espelho vivo”, trazando esa continuidad entre lo vivo y la ausencia de “yo”, de persona identificable, que es una de las marcas de

esta escritura –solo se accede al *bios* una vez que disipamos la ilusión o el engaño del “yo” (del “autos”)–. Al revés de la imaginación yoica, que hace del espejo el sitio de constitución o de verificación de la existencia del yo, aquí el espejo adquiere existencia cuando el sujeto se ausenta: es justamente el vacío dejado por el sujeto el que permite la “vida” autónoma del espejo. Y continúa: “Só uma pessoa muito delicada pode entrar num quarto vazio onde há um espelho vazio, e com tal leveza, com tal ausência de si mesma, que a imagem não marca” (pp. 78-79).<sup>97</sup> Se trata, pues, de un juego entre vacíos: cuarto, espejo, persona son vaciados, desustancializados, ausentados de todo “sí mismo”, para que desde esa misma ausencia, a partir de esa ausencia, den lugar a eso vivo, con esa vida o eso viviente que solo parece emerger allí donde el despojo de formas, de atributos y de propiedades no se encuentra con una esencia o un núcleo primario, sino con un vacío que, sin embargo, no es la marca de una negatividad sino de un espaciamiento, de un *entre*, un umbral de intensidad pura. El espejo se vuelve pura ausencia, “a sucessão de escuridões”, “é preciso entender a violenta ausência de cor de um espelho para poder recriá-lo” (p. 79)<sup>98</sup> y es esa ausencia lo que aquí se vuelve la condición para “ver” lo vivo, para percibir ese umbral de vida. No un núcleo, una esencia oculta, sino una ausencia, un vacío: esa línea de intensidad pura, ese espacio que es pura vibración, es lo que aquí se emerge bajo el signo del *bios*.

<sup>97</sup> “Solo un espejo vacío es un espejo vivo. Solo una persona muy delicada puede entrar en una habitación vacía donde hay un espejo vacío, y con una tal levedad, con una tal ausencia de sí misma, que la imagen no se marque” (p. 83)

<sup>98</sup> “Una sucesión de oscuridades”; “Es necesario entender la violenta ausencia de color de un espejo para poder recrearlo” (pp. 83-84).

Bem sei que há um desencontro leve entre as coisas, elas quase se chocam, há desencontro entre os seres que se perdem uns aos outros entre palavras que quase não dizem mais nada. Mas quase nos entendemos nesse leve desencontro, nesse quase que é a única forma de suportar a vida em cheio, pois um encontro brusco face a face com ela nos assustaria, espantaria os seus delicados fios de teia de aranha (*Água viva*, p. 70).<sup>99</sup>

Aquí se juega una doble respuesta: por un lado, la imposibilidad "humana" de soportar la vida "de lleno", pero al mismo tiempo, esa vida es pura delicadeza, y es pura red, telaraña; no hay, de nuevo, esencia, núcleo, germen; hay oblicuidad, relacionalidad, lazo entre cuerpos, salto al vacío que se vuelve su propia condición, su propia línea de despliegue.

La escritura de Lispector hace del "plasma" la ocasión para un desplazamiento radical: allí donde dice buscar una sustancia, un principio positivo, la instancia de una afirmación ontológica, encuentra, sistemáticamente, un vacío y un espaciamento, un diferencial o una línea de devenir que a la vez es inseparable de los cuerpos pero que traza su línea de exterioridad, su empuje y su alteridad. *En ello se juega quizá su apuesta política más eficaz*: la de disputar los sentidos y los modos de saber que quieren hacer de esa "vida neutra" el objeto de una gestión, de una apropiación y de una propiedad individual o colectiva, es decir, el objeto de una biopolítica. El

<sup>99</sup> "Sé bien que hay un desencuentro leve entre las cosas, casi chocan, hay un desencuentro entre los seres que se pierden unos a otros entre palabras que ya casi no dicen nada. Pero casi nos entendemos en ese leve desencuentro, en ese casi que es la única forma de soportar la vida plena, porque un encuentro brusco cara a cara con ella nos asustaría, ahuyentaría sus delicados hilos de tela de araña" (pp. 74-75)

*bios* que la biopolítica quiere como objeto aquí se revela como insustancial, errático, inasible: es un vacío, a la vez irrealidad y principio de indeterminación y de potencia. En ello consiste la política de esta escritura: la de contestar y disputar los sentidos de ese *bios*, volviéndolo la instancia de una inestabilidad irreductible, allí donde el siglo xx había hecho de él una positividad controlable y demarcable. Tal la modernidad radical de los textos de Lispector. Dice que la vida no es objeto ni sujeto, no es origen o fundamento del yo ni propiedad sobre la que se trazan formas y sentidos; la vida allí es espaciamento, adhesión y desvío; variación e impropiedad.

La escritura de Lispector es, en este sentido, inseparable de una transformación más general que afecta el orden de lo visible y de lo perceptible, la luz que organiza la visibilidad de los cuerpos y lo que en esa visibilidad se constituye en instancia de saber, de experiencia y de “verdad”. Esa mutación, evidentemente, es a la vez epistemológica y política: pasa por regímenes de saber pero también por usos, cálculos, racionalidades y apropiaciones de eso que en y desde los cuerpos sale a la luz. Por eso es clave que el “plasma” juegue un rol tan central en *A paixão...*: es un terreno de disputa acerca de lo que se hace visible en los cuerpos, lo que atravesando la forma-cuerpo se vuelve disponible para el poder –en los sueños de una población nacional, racial, capitalizada, etc.–, pero también para una interrogación sobre alternativas en las que se juega la posibilidad misma de la resistencia y de epistemologías y políticas alternativas de lo viviente. Allí donde la vida se vuelve puro dominio de apropiación, de saber y de gestión, vaciar ese dominio de positividad es un gesto decisivo; volverlo un puro espaciamento, una relación sin relación, una multiplicidad no predefinida abre, a la vez, la posibilidad de epistemologías y de prácticas alternativas sobre el cuerpo y sobre lo viviente.

En *A paixão...* tiene lugar una secuencia clave en torno al aborto. Ante el cuerpo quebrado de la cucaracha, la narradora recuerda su propio aborto, que emerge en el texto sobre todo como una experiencia de saber: el embarazo y el aborto abren el espacio de relación con esa “vida neutra” en el propio cuerpo y que ahora se despliega como visión e interpelación desde el cuerpo quebrado de la cucaracha: se rompe la forma cuerpo, el cuerpo como imagen que se abre e inaugura una visibilidad nueva sobre *eso* que se alberga allí, eso que pasa por allí pero que no se reduce ni se expresa en el cuerpo. “Gravidez: eu fora lançada no alegre horror da vida neutra que vive e se move” (p. 60).<sup>100</sup> La secuencia en torno al aborto se amplifica en una reflexión sobre el dar muerte; reflexión aquí radicalmente paradójica, dado que matar inaugura una relación con la vida neutra: matar abre, como veremos luego, una “brecha que me mostrou, pior que a morte, que me mostrou a vida grossa e neutra...” (p. 61).<sup>101</sup> Matar, entonces, pasa por *quebrar* el cuerpo: cuerpos que se abren, que son tomados “pela cintura” como la cucaracha y la mujer embarazada, que se quiebran para abrir una distancia –una relación, una posición y un tomar posición, un tener lugar– de ese “adentro” cuya luz inédita es proyectada y diseñada en la escritura. ¿Qué se mata aquí? Si se mata para dar vida, o para que la vida se muestre, para que la vida aparezca, ¿qué es lo que muere como objeto de la violencia? Lo que se mata, quiero sugerir, es la forma-cuerpo, el cuerpo como forma definitiva y definida, como

<sup>100</sup> “Embarazo: fui lanzada en el alegre horror de la vida neutra que vive y se mueve” (p. 101).

<sup>101</sup> “Una brecha que me mostró algo peor que la muerte, me mostró la vida densa y neutra...” (p. 103).

contorno separado de los otros cuerpos y del mundo: lo que se mata es *el cuerpo como medida de representación formal*, como ordenamiento de la sensibilidad y de la percepción. “Un cuerpo” –mejor dicho, el cuerpo como uno, como unidad, como organismo autocentrado y conjugado en torno a su propio eje, a su propio núcleo o principio aglutinador: el cuerpo, en fin, como principio de individuación, como forma predefinida o predeterminada de toda individuación, y como sede del individuo en tanto que presencia a sí mismo–, lo que luego denomina el “invólucro”, el envoltorio: eso es lo que se quiebra.<sup>102</sup> La narradora de *Lispector* lleva adelante antes que nada una violencia formal, una violencia sobre la forma:

Mãe: matei uma vida [...] Interrompi uma coisa organizada, mãe, e isso é pior que matar, isso me fez entrar por uma brecha que me mostrou, pior que a morte, que me mostrou a vida grossa e neutra amarelecendo (p. 61).<sup>103</sup>

*Se mata para ver: para saber.* Y lo que se mata no es la vida sino al individuo, a la forma-individuo y a un cierto principio de individuación.<sup>104</sup> Ese es el trabajo incesante, y en muchos sentidos incomparable, que lleva adelante la escritura de

<sup>102</sup> Para la noción de individuación, ver Simondon, *La individuación*, ob. cit.

<sup>103</sup> “Madre: maté una vida [...] Interrumpí una cosa organizada, madre, y eso es peor que matar, eso me hizo entrar por una brecha que me mostró algo peor que la muerte, me mostró la vida densa y neutra volviéndose amarilla” (p. 103).

<sup>104</sup> Refiriéndose a *A hora da estrela*, Marta Peixoto señala una operación semejante: “Blood and vomit, obsessively frequent in this text, signal the opening up of the body and the rupture of its self-enclosed system”. Ver Marta Peixoto, *Passionate Fictions. Gender, Narrative and Violence in Clarice Lispector*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1994, p. 94.

Lispector en general, y desde donde traza los vectores que la traen hasta el presente: producir un campo de escritura en el que se suspenda ese principio de individuación que llamamos “el cuerpo” y que funciona social y políticamente como sede del yo y como ontología del individuo: la sede de lo propio, de lo propio del yo y de la propiedad como principio humanizador, como norma de lo humano.<sup>105</sup> La potencia de la escritura de Lispector reside en que lleva adelante este trabajo estrictamente en el nivel de la forma: es la forma cuerpo lo que se mata y lo que se aborta, y que emerge aquí como una suerte de envoltura, de cáscara, que ya parece no tener espesor ni relevancia propia, sino en tanto que sede de otra dimensión que es lo que el texto persigue, mapea, registra e imanta en su prosa:

Mãe, eu só fiz querer matar, mas olha só o que eu quebrei: quebrei um invólucro! Matar também é proibido porque se quebra o invólucro duro, e fica-se com a vida pastosa. De dentro do invólucro está saindo um coração grosso e branco e vivo com puz, mãe, bendita sois entre as baratas, agora e na hora desta tua minha morte, barate e jóia (p. 61).<sup>106</sup>

“No matarás” es aquí una interdicción formal: no romperás el “envoltorio”, no quebrarás, no herirás el cuerpo de la representación, el orden de lo visible en tanto que cuerpo definido, delineado; no indagarás sobre eso informe que se anuncia en la inminencia de los cuerpos, eso invisible que sin embargo sofoca y aturde el reino de la representación. El debate es es-

<sup>105</sup> Nascimento, *Clarice Lispector, uma literatura pensante*, ob. cit.

<sup>106</sup> “Madre, solo quise matar, pero mira lo que rompí, rompí una envoltura! Matar también está prohibido, se quiebra la envoltura dura y se queda uno con la vida pastosa. Desde dentro del envoltorio está saliendo un corazón denso y blanco y vivo como pus, madre, bendita eres entre las cucarachas, ahora y en la hora de esta tu muerte mía, cucaracha y joya” (p. 103).

tético en la medida en que es epistemológico: se debate sobre el saber, sobre lo visible (sobre lo que se puede ver, lo que es dable ver) y sobre las formas de la verdad. Y se debate no solamente con un campo de representaciones estéticas, una tradición literaria y cultural, sino también, e inevitablemente con un campo de discursos múltiples en los que resuena, por caso, el “plasma” como universo de apuestas biopolíticas. Lo que se juega aquí, en fin, es una disputa –formal, estética y epistemológica– sobre la inteligibilidad de los cuerpos: sobre lo que el cuerpo deja ver, hace percibir en un campo de saberes multiplicado desde los que se interrogan los “marcos” que hacen inteligible y legible “un cuerpo”, al mismo tiempo que emergen otras distribuciones sobre las que se juegan definiciones, apropiaciones e intervenciones sobre la vida.<sup>107</sup> El texto de Lispector es el que traza un vértice desde el cual esta redistribución de modos de representación, de visibilidad y de saber se hace explícita, justamente porque el texto *mata el cuerpo* como principio básico de inteligibilidad y de representación.

Notablemente, esta operación pasa por dos ejes que poco tienen que ver, aparentemente, entre sí: el aborto de una mujer y el animal. Los cuerpos que se quiebran son los de la mujer embarazada y del insecto; y en ese quiebre emerge este nuevo universo de sensibilidad. ¿Qué pasa entre ambos? La mujer y el animal: dos menos-que-humanos, ya-no- humanos –recordemos a Janair y Macabea–, dos cuerpos inhumanos justamente porque ninguno cabe ya en “un cuerpo”, en la forma de un cuerpo. Entre el cuerpo femenino (definido por coordenadas de clase y raza, evidentemente) y el cuerpo animal, en esa alianza que es también una guerra o un lazo agónico, se desha-

<sup>107</sup> Judith Butler, *Precarious Life. The Powers of Mourning and Violence*, Londres, Verso, 2004; Rose, *Politics of Life Itself*, ob. cit.

ce esa forma-cuerpo individual, esa individualidad presente a sí misma, aislada y cerrada, en su esencia, todo exterior. Si la “vida humana” se midió en relación a la norma de esa individualidad, el *bios* que Lispector interroga quiere tornar imposible todo retorno de esa medida y de esa norma biopolítica.

## SOBRE LO COMÚN

Es muy conocida la sentencia de Lispector en *Água viva*: “Muita coisa não posso te contar. Não vou ser autobiográfica. Quero ser ‘bio’. Escrevo ao correr das palavras” (p. 9).<sup>108</sup>

¿Qué significa “querer ser ‘bio’” contra la autobiografía? ¿Cómo juega aquí ese “bio” que parece funcionar contra el mecanismo mismo del *auto*, y de toda *ipseidad*, de lo que se puede reapropiar, de lo que vuelve a sí mismo? El *bios* contra el sí-mismo –el *bios* como eso que vuelve improbable toda reapropiación sin resto, sin opacidad–. Autobiografía vs. bio-escritura: la cuestión es a la vez filosófica y formal, la de la escritura de una vida sin forma, una vida que no termina nunca de formarse, de concluirse o de determinarse en una subjetividad, en un yo como forma privilegiada de la vida. Nada, aquí, como acabamos de ver, de restitución a un origen primigenio, a una dimensión primaria o anterior que cerraría un universo de sentido: la vida, ese “bios”, no es nunca la Vida, no es nunca la metáfora de una plenitud fundada en cierto orden totalizador o en una ontología del individuo (como vida propia, apropiada, formada por un yo) sino, al contrario, pliegue opaco del sentido, línea neutra y pliegue de una diferencia que no se puede asignar a ningún orden –ni a la “naturaleza”,

<sup>108</sup> “Mucho no puedo contarte. No voy a ser autobiográfica. Quiero ser ‘bio’. Escribo al correr de las palabras” (p. 38).

ni al “sujeto”, ni a la trascendencia religiosa ni a un sustrato biológico objetivable—. *Ese bios es puro horizonte de diferencia: un diferencial*, una línea, umbral, movimiento donde toda forma, todo ordenamiento se enfrenta a su línea de deformidad, o mejor de *informidad*, a su carencia de contorno y de identidad. Esa vida, ese bio es lo inapropiable, lo impropio, lo que no puede ser reducido o codificado bajo el signo de la propiedad, del sujeto, de lo social o de lo humano (pero tampoco de lo natural o lo divino): ese campo de inmanencia es lo que Lispector opone al *autos*, a la autobiografía como escritura —que es también una matriz— por la cual la vida “propia”, individualizada, encuentra su forma, su narración, la forma de su tiempo y el sentido de su itinerario.

Aquí se juegan dos sentidos contrarios en torno al *bios* —noción que, como ya resultará evidente, lejos de ofrecer alguna estabilidad semántica, está atravesada por una especie de fisura o tensión interna que impide cualquier cierre de sentido—. Dentro y fuera de lo autobiográfico, la escritura de Lispector oscila entre un *bios* entendido a la manera clásica, como “forma de vida” o vida cualificada, esto es, vida reconocida como humana en la medida en que adquiere una forma y una significación que trasciende la “mera” continuidad orgánica;<sup>109</sup> o, al contrario, el *bios* como eso viviente que excede toda forma y que se vuelve reflejo opaco de toda subjetividad o al menos de toda retórica del “yo”. Interesantemente, el primer sentido es el que queda bajo el signo de lo autobiográfico: el ejercicio formal por el cual *auto* y *bios* se enlazan en la promesa de una transparencia recíproca, donde lo vivo se volverá traductible a un yo y su vida humana, propia; autobiografía, pues, como promesa de apropiación de la vida por parte de un yo, y como ejercicio de escritura por el cual

<sup>109</sup> Lemke, *Biopolitics: An Advanced Introduction*, ob. cit.

la vida adquiere un sentido, una forma, una narración; la autobiografía, podríamos decir, como abandono definitivo del animal que nos habita: como el ejercicio de un yo sobre ese tiempo de vida orgánica para arrancarlo, en la mayor medida posible, de la contingencia natural, de su biología como umbral insignificante, para traducirlo o para formatearlo bajo el itinerario de un yo, un destino, una vida narrable. Allí “forma de vida” es la vida de un yo, de un individuo: la autobiografía fue (quizá siga siéndolo) el protocolo por el cual el itinerario multiplicado, heterogéneo, siempre móvil de “una vida” se reconvierte bajo el signo de un yo que, con mayor o menor solidez y estabilidad, quiere darle una forma.

Lispector elige la otra opción: la de producir un modo de escribir que se saltea la instancia de ese “yo”, ese auto-, para pasar directamente a ese umbral no formateable de lo viviente. ¿Qué gana con ese salto? No se trata solamente de eludir la trampa del yo como materia narrativa, ni de refugiarse en una tercera persona que, en Lispector, es, se sabe, de una precariedad implacable. Se trata de otra cosa: de que ese *bios* con el que identifica la escritura es irreductible a la forma individual, o al individuo como *principio de inteligibilidad*. El *bios* que esta escritura interroga todo el tiempo es a la vez vacío y relación, ausencia y enlace, pasaje a un plano virtual en el que se juega la fragilidad y la potencia de los cuerpos en relación. No hay viviente como pliegue interior, y como fondo de un cuerpo individual, sino como contorno de relación, como adherencia, como zona de enlace entre cuerpos y entre materialidades. *La vida*, una vez más, es el *espaciamiento, cada vez singular entre cuerpos: ese diferencial que relanza el campo de posibilidades*. Por eso es irreductible al “yo” de la autobiografía: porque es exactamente su revés, o quizá mejor, su punto de exceso, no como pura alteridad, puro real, umbral de desvanecimiento y de abolición de la subjetividad, sino al contrario, como *entre*, como la posibilidad misma de que haya *entre* cuerpos: como

ese umbral que no se adecúa a un orden de individuaciones dado y ofrece, cada vez, *el entre-dos*, la línea opaca pero potenciadora que relanza el campo de relaciones, de deseos, de luchas, de conexiones y repudios, entre cuerpos. Contra el *bios* del yo autobiográfico, Lispector le opone el principio de lo *común*, el *bios* como condición de la comunidad, precisamente porque sustrae toda esencia, toda sustancia, toda identidad a los cuerpos y los ilumina en la pura heterogeneidad y esa pura multiplicidad de una comunidad de cuerpos. El *bios* es común en la medida en que resiste toda propiedad, toda apropiación y toda privatización, pero al mismo tiempo, es común porque relanza, cada vez, su fuerza diferencial: su vacío, y se vuelve instancia o invención de comunidad. (Por eso mismo, lo viviente de Lispector tampoco coincide con la “nuda vita” de Agamben, que es la abolición de toda potencia y la aniquilación de toda relación. El *bios* “en común” aquí dice que esa “nuda vita” no existe, o que solo existe como sueño del poder, como fantasía soberana).

Esa comunidad es irreductible a lo humano: es la comunidad de los cuerpos, la comunidad de los vivientes. Está hecha de lenguajes, evidentemente, pero también está hecha del nudo opaco, el revés incierto, indeterminado de los lenguajes: de las vibraciones, los sonidos, los gritos y los silencios mismos que salen de los cuerpos, y que se adhieren a las palabras que pronunciamos y a los trazos que escribimos, y que puntúan el sentido en direcciones ajenas a las de la conciencia y la intencionalidad del yo. El *bios* común es pues, lo viviente allí donde el lenguaje lo inscribe, dentro y fuera de la significación: en la palabra y en la voz, en el sentido y los sentidos. Ese es el *bios* que Lispector persigue, o el que la asedia: ese *bios* llega a su escritura con la promesa de otra vida, que es la de la vida común, la vida en común, la vida que no sea siempre ya propia, apropiable, privatizable –y por lo tanto capitalizable, objetivable–. Esa *vida impropia* es, si se quiere, la utopía

de esta escritura –y de esta lectura–, y debe entenderse sobre el trasfondo de la colonización sin precedentes que las décadas recientes han impuesto sobre esa vida que aquí se quiere el tejido de lo común, su posibilidad misma. Una política de lo común: por eso la escritura de Lispector se vuelve urgente en una inflexión histórica en la que la cuestión de la comunidad y la cuestión de la biopolítica constituyen los ejes desde los que se reimagina lo político.

Una comunidad no humana, una comunidad entre el lenguaje y la voz, entre los sentidos y el sentido, desde un *bios* que es relación y no esencia: en el centro de esa reflexión –en su punto de partida que es también el de su potencia y su realidad– está el animal, su proximidad inconmensurable, su promesa de justicia que es su línea de fuga incesante. Allí donde el animal emerge en una proximidad sin lugar predefinido, donde deja de ser “el otro” del hombre (pero tampoco, evidentemente, se identifica con él), es que se vuelve la instancia desde la cual se repiensa la posibilidad de lo común: desde ese viviente sin nombre propio. De esa tarea está hecha la escritura incesante de Lispector.

Hacia fines de los años treinta, cuando Lispector comenzaba a escribir, presumiblemente, lo que sería su primera novela, *Perto do coração selvagem* (publicada en 1943), en la que su protagonista, Joana, “sentia dentro de si um animal perfeito, cheio de incoseqüências, de egoísmo e vitalidade”,<sup>110</sup> haciendo del animal el signo de esa vida que ya no podía confinarse ni canalizarse en los límites de un cuerpo femenino disciplinado y normalizado, en esos mismos años tenía lugar, en una cárcel de Río de Janeiro, una escena que anudaba de modos muy diferentes, aunque quizá no del todo ajenos, animalidad, política y resistencia. En esa escena que tiene lugar en 1937, Heráclito Sobral Pinto –un abogado opositor al régimen de Getulio Vargas– ensaya un recurso legal inédito: invoca los derechos animales para defender la vida de un preso político. El preso es Harry Berger, uno de los líderes, junto a Luís Prestes, de la Revolta Vermelha de 35 (o Intentona comunista), la primera revuelta comunista en Sudamérica. Desde su encarcelamiento en 1935, Berger venía sufriendo torturas y condiciones infrahumanas de vida que ponían en riesgo su supervivencia. Harry Berger (cuyo nombre real era Arthur Ernest Ewert) era un judío alemán, cuadro del Partido

<sup>110</sup> “O que seria –pensa Joana– então aquela sensação de força contida, pronta para rebentar em violência, aquela sede de empregá-la de olhos fechados, inteira, com a segurança irrefletida de uma fera? [...] Sentia dentro de si um animal perfeito, cheio de incoseqüências, de egoísmo e vitalidade”. Clarice Lispector, *Perto do coração selvagem*, San Pablo, Circulo do Livro, 1980, p. 18. [“Qué sería sino aquella sensación de fuerza contenida, a punto de reventar con violencia, aquella ansia de emplearla a ojos cerrados, entera, con la seguridad irreflexiva de una fiera. [...] Sentía dentro de sí un animal perfecto, lleno de inconsecuencias, de egoísmo y de vitalidad”. Clarice Lispector, *Cerca del corazón salvaje*, Madrid, Siruela, 2012, trad. Basilio Losada, p. 27].

Comunista, que había viajado desde Moscú para organizar, junto a grupos locales, la posibilidad comunista en Brasil activando sectores progresistas del ejército brasileño. Pronto encuentra su destino sudamericano: la revuelta es aplastada por las fuerzas de Getúlio Vargas, y sus líderes son encarcelados, cuando no directamente deportados (como el caso de las esposas de Prestes y de Berger, que fueron enviadas a Alemania donde las internaron en campos de concentración nazi). Vargas aprovecha la revuelta para declarar el estado de excepción e instituir un Tribunal de Seguridad Nacional que determinará los destinos de estos presos políticos. Harry Berger se llevará la peor parte: torturado, apenas alimentado, aislado (no habla portugués), será arrojado a una especie de sótano de la sede de la “policía especial” de Río de Janeiro donde permanecerá por más de dos años. La cárcel como zona de excepción soberana: Harry Berger –extranjero, judío, comunista– se sumará desde allí al desfile incesante de los *homo sacer* latinoamericanos.

Después de repetidos e inútiles hábeas corpus que le demuestran que el estado de excepción ha cambiado definitivamente las reglas de juego jurídicas, el abogado Sobral Pinto recurre a una táctica sin duda escénica, pero al mismo tiempo revelatoria: invoca el Decreto de Proteção dos Animais que el mismo gobierno de Vargas había instituido en 1934, y que disponía, entre otras cosas, que “Todos os animais existentes no País são tutelados do Estado” y que “Aquele que, em lugar público o privado, aplicar ou fizer aplicar maus tratos aos animais, incorrerá em multa [...] e na pena de prisão celular”.<sup>111</sup> El decreto continuaba la línea

<sup>111</sup> “Todos los animales existentes en el país son tutelados por el Estado”; “Aquel que, en lugar público o privado, aplicara o hiciera aplicar maltrato a los animales incurrirá en una multa [...] y una pena de prisión”.

de una legislación bastante de avanzada que, desde la década de 1920, había perseguido en Brasil diversas formas de crueldad animal como las riñas de gallos y las corridas de toros; sin embargo, daba un paso más allá: definía a los animales como sujetos de derecho que podían ser representados por el Estado,<sup>112</sup> y trazaba de un modo específico las condiciones de bienestar de las que debía gozar todo animal que quedaba, ahora, bajo la protección del Estado nacional. Dice, por ejemplo, que “maltrato” incluye “manter animais em lugares anti-higiênicos ou que lhes impeçam a respiração, o movimento ou o descanso, ou os privem de ar ou luz”:<sup>113</sup> y según el abogado, esta es la situación de Harry Berger en su cárcel ilegal. El gesto es notable: ya que el cuerpo del preso no parecía reconocible ni siquiera por el recurso extremo del hábeas corpus, el abogado lo vuelve contiguo al animal; si ese cuerpo no puede ser tratado bajo los derechos de la persona, que sea tratado bajo los derechos de los animales: su existencia no debe ser una excepción a la ley de los cuerpos; la cárcel no puede ser diferente a las granjas, los criaderos o los mismos mataderos, cuyas crueldades estaban, al menos en teoría, siendo controladas y mitigadas por el mismo Estado. Para acentuar la vigencia de los derechos animales, Sobral Pinto adjunta al petitorio una noticia periodística en la que la justicia había condenado a prisión a un individuo que había castigado

<sup>112</sup> Art. 3: “Os animais serão assistidos em juízo pelos representantes do Ministério Público, seus substitutos legais e pelos membros das Sociedades Proteroras de Animais” [“Los animales serán representados en juicio por los representantes del Ministerio Público, sus sustitutos legales o por los miembros de las Sociedades Protectoras de Animales”].

<sup>113</sup> Sobral Pinto, *Por que defendo os comunistas*, Belo Horizonte, Universidade Católica de Minas Gerais, p. 75. [“Mantener animales en lugares anti-higiênicos o que les impidan la respiración, el movimiento o el descanso, o los priven de aire o luz”].

violentamente a su caballo hasta matarlo; el mismo Estado, parece decir el abogado, es el que castiga la violencia contra el animal pero la perpetra contra los presos.

Probablemente sin sospecharlo, Sobral Pinto pone en escena las contradicciones de un Estado nítidamente biopolítico, esto es, un Estado que se autodefine como protector de la vida pero que por eso mismo es capaz de reducir a despojo la existencia de ciertos cuerpos; que hace de los animales “en general” cuerpos reconocibles para la ley, pero que hace del cuerpo marcado de un preso una figura irreconocible, jurídicamente ilegible, ontológicamente incierta –un Estado que sustituye, en fin, la distinción ontológica entre humano/animal por la diferencia móvil, ambivalente y, siempre política entre *bios/zoé*. Efectivamente, Sobral Pinto parece implicar que cuando la ley dice que “Todos os animais existentes no país sao tutelados do Estado”, ese “animal” no puede ser claramente distinguido del “animal humano”, que todos los cuerpos animales –y que el cuerpo humano en su parte animal– están, en principio, bajo la protección del Estado; que el ser humano y el animal se encuentran, en fin, en esa zona de indeterminación que es la de la vida de los cuerpos. Entre las máquinas del fascismo latinoamericano que se están activando para las décadas por venir y la posibilidad de la revolución, el cuerpo de Harry Berger se vuelve el punto ciego de los lenguajes de la ley: la vida fuera-de-la-ley, humanoanimal, convertida en terreno de la violencia y de la resistencia.

El gesto del abogado es, decíamos, teatral; me gustaría sugerir, sin embargo, que en su misma teatralidad ilumina una verdad histórica: la del momento en el que la cuestión de los derechos políticos de la persona (que luego serán los “derechos humanos” que constituyen el fundamento de nuestro presente –aún no había tenido lugar la Declaración de los Derechos del Hombre de 1948–) se exhiben en su anudamiento violento y a la vez en distancia insuperable respecto de una

vida biológica que aparece como intraductible a los lenguajes de la ley: la instancia –como lo señala Roberto Esposito– de una dislocación irreparable entre la “persona humana” y ese “cuerpo viviente” crecientemente opaco a las construcciones jurídicas y políticas que la quieren definir. Pero también, al hacer de la vida animal del preso el eje de contestación contra la violencia soberana, Sobral Pinto está haciendo algo más que señalar las contradicciones jurídicas y políticas del Estado; está marcando el momento en el que los nombres de lo humano, las construcciones jurídicas, políticas, culturales que habían definido lo propio del hombre y que habían, en gran medida, surgido del suelo del humanismo europeo ya no servían más para significar el universo de luchas y de violencias que estaba emergiendo; que las invocaciones al humanismo empiezan a sonar en falso, y que en todo caso ya no servían para evitar la violencia genocida en ciernes; que, en fin, las figuras de lo humano que habían poblado los sueños civilizatorios y modernizadores de estas naciones postcoloniales ya no iban a darles sentido a las urgencias, a la vulnerabilidad, al desamparo de los cuerpos –ni tampoco, evidentemente, a sus potencias y a sus posibilidades–. El cuerpo del preso político ya no es inteligible bajo el signo de lo humano: esa vida (la vida, insisto, de un judío, de un comunista alemán luchando por la revolución en Brasil) en torno a la cual se enfrentan nada menos que la máquina soberana moderna y la posibilidad de la revolución comunista –esa vida, podríamos decir, que es una vida en su siglo, una vida del siglo xx–, esa vida ya no se acomoda, y ya no se acomodará, a los nombres de lo “humano”. El cuerpo y la vida, allí donde son atravesados por los sueños y las pesadillas de la política, dejan de responder a las representaciones humanistas: en ese suelo común la historia de Berger y la escritura de Lispector se vuelven contemporáneas.

Ante el preso político, el abogado pone el espejo del animal; lo hace reflejar en él. Pero los derechos animales tampoco

sirven para nombrar ese cuerpo: justamente, lo que la historia de Harry Berger nos enseña también es que allí donde se suspende lo humano entra en crisis su contracara sistemática y complementaria del “animal” entendido como pura alteridad del hombre. Entre humano y animal, lo que emerge es un *viviente* como terreno inestable que excede la ontología de la especie y que se constituye en la arena de lo político, justamente porque es irreductible al discurso de los “derechos”. Es sobre el fondo de ese terreno inestable, de esa vida sin nombre propio, que tendrán lugar las intersecciones entre cultura y biopolítica de las décadas siguientes.

### CAPÍTULO 3

#### LA PROPIEDAD DE LOS CUERPOS:

#### MATADERO Y CULTURA

Lo primero que se ve, como escribía Perlongher, son cuerpos –mezclados, superpuestos, amontonados en una continuidad vertiginosa y en distintos grados de mezcla–. No se puede ver, sin embargo, si se trata de cuerpos humanos o cuerpos animales, y si están vivos o muertos, como si en esa mezcla las evidencias del cadáver o de la especie (justamente la especie que es, etimológicamente, lo que se ve, lo que se da a ver) no terminaran de aparecer, y los cuerpos se volvieran contornos imprecisos que los vuelven contiguos unos con otros, los humanos a los animales y los vivos a los muertos. De esa confusión de lo sensible, de esa falla de lo que se da a ver (u oír, dado que los ruidos, los gritos y los sonidos también cuentan), de ese error de la operación que clasifica y distribuye cuerpos están hechos los mataderos que la cultura argentina puso, recurrentemente, en escena –esa zona, universo o territorio trazado alrededor de la muerte animal y de la transformación de un “cuerpo” en “carne”, y que condensó una heterogeneidad de sentidos estéticos y políticos que fueron centrales a la tradición cultural.

La cultura argentina del siglo XX interrogó persistentemente esa zona expansiva del matadero: Lamborghini,

Walsh, Viñas, Carlos Alonso, Pino Solanas, Raúl Larra, González Arrilli..., la constelación es, desde luego, vasta, y comparte resonancias, oblicuas o explícitas, con el texto de Echeverría, desde el que se distribuyen escenas, personajes, operaciones formales y materias políticas, y que funciona como máquina de lectura –es decir, como matriz de sentidos virtuales–. Se trata, evidentemente, de una serie conjugada en torno a la *muerte animal* y a los modos en que esa muerte contagia la vida y la muerte humanas y condensa distribuciones políticas en ese contagio. Dos textos recientes de escritores argentinos, “El matadero”, un cuento de Martín Kohan, y *Bajo este sol tremendo*, de Carlos Busqued, ambos del 2009, recurren sobre el matadero y sobre la muerte animal pero, quiero sugerir, desplazando tanto las topografías del matadero como los modos en que articulan y complican la distinción entre humano y animal. Se trata de textos que, de maneras muy diversas y bajo apuestas formales heterogéneas, escenifican una vez más la relación con los mataderos –y con el foco en muerte animal que viene con los mataderos–, pero al hacerlo iluminan un reordenamiento de lo animal en la cultura y de los modos en que desde lo animal se piensa una política de los cuerpos. Los textos de Kohan y de Busqued nos permiten repensar, por un lado, la “serie de los mataderos”, y al mismo tiempo seguir las líneas de un desplazamiento en el que, como veremos, se juega una nueva topografía de lo animal y de lo viviente en general, y un horizonte diferente de su politización. Hacen, en fin, del matadero y de la muerte animal una instancia decisiva para iluminar los modos en que se anuda vida y política en los textos de la cultura.

Para pensar ese cruce entre matadero y cultura hay una regla que me parece decisiva, y que tiene que ver con la indistinción de cuerpos y de territorios que define las coordenadas por las cuales el matadero se hace visible. Como institu-

ción social, el matadero busca poner a distancia lo animal de lo humano y la vida de la muerte: busca, en otras palabras, aislar la vida eliminable, consumible, de la vida protegida, reforzar su distinción evitando que la muerte animal se mezcle, contagie, irrumpa en la vida de la comunidad; por eso la historia de los mataderos, como señala Noelle Vialles, es la de su creciente reclusión y encierro, hasta llegar a los frigoríficos y las granjas industriales contemporáneos que restringen al máximo toda visibilidad pública.<sup>114</sup> Los “mataderos de la cultura”, al contrario, se organizan en torno al fracaso de esa demarcación y de esa zona: son contagiosos, expansivos, difusos, atravesados por líneas de fuga: el matadero, desde el texto de Echeverría (aunque esto ya está, por ejemplo, en las impresiones que dejó Darwin sobre los mataderos en su *Voyage to the Beagle*) es siempre la instancia de una dislocación, de una contaminación, de una incontinen- cia; sus límites siempre fallan, las intensidades que los recorren siempre los desbordan; los mataderos siempre son el “foco” de algo que nunca se queda dentro de sus límites. Si la función social del matadero es la de aislar la muerte de la vida y lo animal de lo humano, los mataderos de la cultura narran, insistentemente, el fracaso de esa función: *la muerte animal no permanece ni en el matadero ni en el animal*; la serie de los mataderos da cuenta, justamente, de esta inestabilidad. Pone el cuerpo animal en el centro de la mirada, y desde allí disloca las distinciones entre animal y humano, y entre cuerpo vivo y cuerpo muerto; y al hacerlo interroga la naturaleza histórica y política de esas distinciones. Traza un vértice, un lugar de percepción, desde el cual descubre y

<sup>114</sup> Ver Noelle Vialles, *Animal to Edible*, Nueva York, Cambridge University Press, 1994; Nicole Shukin, *Animal Capital: Rendering Life in Biopolitical Times*, St. Paul, University of Minnesota Press, 2009.

demarca una zona de indistinción y de ambivalencia, una zona o espacio donde las diferencias que hacen posible la vida social, lo social como tal (esto es, las diferencias entre humanos/animales y entre vivos/muertos) se suspenden, y narra o significa a partir de esa suspensión. Diseña un paisaje o un campo de visión a partir de esa mezcla de cuerpos y desde esa materia formula problemas a la vez formales y políticos. El matadero es un lugar común de la cultura, pero que conserva (como los buenos lugares comunes) la opacidad de una materia que resiste a las apropiaciones y la reducción a un significado: el matadero es una zona de intensidades y de materias que se quieren irreductibles a la representación y a la significación; pertenece, más bien, a eso que Nancy llama “sentido”;<sup>115</sup> su lugar en la cultura es siempre, por eso, problemático, crítico y político.

#### HIPÓTESIS SOBRE LA CARNE: DOS SERIES

Los “mataderos de la cultura” se conjugaron, podemos pensar, en torno a dos temas generales. Uno de esos temas –el más prevalente en las lecturas críticas– es el que gira en torno a la cuestión del poder soberano y al matadero como escenario donde la violencia soberana se exhibe en su verdad sangrienta. Toda una constelación de reescrituras y versiones del texto de Echeverría, que pasan por Borges y Bioy Casares, Lamborghini, Viñas, Carlos Alonso (en la serie “Lo ganado y lo perdido” de los setenta, sobre todo), entre otros, hicieron del matadero una condensación del poder soberano –esto es, del poder de matar a partir de la excepción de la ley–. En esa serie, el soberano es el que mata hombres “como si fueran”

<sup>115</sup> Jean-Luc Nancy, *El sentido del mundo*, Buenos Aires, La Marca, 2002.

animales y a la vez el que mata “como un animal”; en otras palabras, el que se *bestializa* justamente porque no reconoce los límites políticos que separan las vidas protegidas de las vidas sacrificables: el soberano que suspende la distinción legal, cívica, republicana y civilizatoria entre *bios* y *zoé* a partir de una animalización generalizada. Los mataderos de la cultura escenifican así el tema de, en la fórmula de Derrida, “la bestia y el soberano”, la figura zootológica que pone en crisis la figura de lo humano por el exceso de fuerza y de violencia. Este es el esquema que se matrizó en torno al texto de Echeverría, en el que la encarnación de la humanidad en tanto que vida civilizada es destruida por la proximidad de los bárbaros animalizados y por su complemento invisible, abstracto pero hiperpresente, del soberano que decide la vida y la muerte de los cuerpos. Ese tema, como se sabe, organiza una serie literaria en la que la cultura inscribe y piensa el exceso soberano como cifra de una violencia argentina: los antagonismos políticos (civilización y barbarie, peronismo y antiperonismo, genocidio y resistencia) serán pensados, leídos y escritos, en torno a las reescrituras de *El matadero* de Echeverría, como guerra entre especies, entre humanos y sub-humanos –una guerra en el límite mismo de la especie, entre lo humano y los cuerpos animalizados, monstruosos, irreconocibles de los otros–; el matadero condensa así la fábula de la soberanía como fuerza anticivilizatoria y antidemocrática que asedia la frágil modernidad argentina. En esa línea de lectura, el animal, la relación con el animal, es decisiva en la medida en que condensa ese revés de la civilización que es la violencia soberana: el animal es la “bestia” derridiana, irracional pero también cruel y estúpida, que encarna la amenaza absoluta al orden civil, a la ley y a las pedagogías civilizatorias; es el bárbaro, el animal con forma humana, como dice Agamben. El matadero argentino, en fin, como el universo simbólico en el que los animales-bestias y los soberanos na-

cionales se reflejan recíprocamente revelando su íntima verdad: ese tema pobló de modos sistemáticos un modo de leer y escribir la relación entre animalidad y violencia.

Este tema, sin embargo, deja de lado una dimensión que conjuga otra serie de problemas y de materiales en torno a las inscripciones de los mataderos en la cultura. Se trata de una dimensión que piensa la relación entre animalidad y política no tanto desde la cuestión de la soberanía sino desde la cuestión del capital –como dispositivo donde se anudan, de modos quizá paradigmáticos, cuerpo y capital, y donde se piensa la capitalización de la vida y de la muerte: donde se escenifica o revela, en otras palabras, una visibilidad de cuerpos vivos y de cuerpos muertos bajo el signo de su explotación y de su valor económico–. Más que el matar soberano, este tema escenifica el “hacer vivir” y el “hacer morir” del capital; una máquina o dispositivo biopolítico que enlaza los cuerpos –de los animales y de los trabajadores– en torno a la producción de la carne como mercancía: el matadero, en fin, como lugar privilegiado donde la cultura piensa la ecuación entre cuerpo viviente y capital interrogando, justamente, el lugar ambivalente entre la vida y la muerte en el que el cuerpo consumible del animal y el cuerpo explotable del trabajador se reflejan e intercambian posiciones.

Los mataderos de la cultura se vuelven así instancia donde se piensa la ecuación, siempre política, entre vida y valor. Martín Kohan (en una lectura del texto de Echeverría que, como veremos, hace coordinada con su propio texto de ficción) subraya el personaje del inglés que se cae al barro mientras iba distraído haciendo cálculos<sup>116</sup> (cálculos, pode-

<sup>116</sup> Martín Kohan y Alejandra Laera (comps.), *Las brújulas del extraviado. Para una lectura integral de Esteban Echeverría*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2006.

mos suponer, de lo que valen los cuerpos vivos y los cuerpos muertos que pueblan el matadero) y que se enlaza con el episodio del toro: desde esa inscripción lateral se despliega, podemos decir, toda una serie de textos que ponen en escena la ecuación entre cuerpo animal y capital (que en muchos casos, además, siguiendo esa misma clave, inscriben la centralidad de los capitales anglosajones en la industria de la carne argentina): desde *Los charcos rojos* (1927) de Bernardo González Arrili o *Sim tregua* (1959) de Raúl Larra, que narra las huelgas de obreros de un frigorífico, hasta la crónica de Rodolfo Walsh titulada “El matadero” (1967), donde se reescribe el lugar del matarife en la cultura argentina a partir del testimonio de la explotación, *La vaca. Viaje a la pampa carnívora* (2007) de Juan José Becerra, o la célebre secuencia de *La hora de los hornos*, donde se superponen las imágenes de la mercancía con los cadáveres faenados de las vacas en el matadero, en estos materiales el umbral entre la vida y la muerte del animal en el matadero irradió una constelación de sentidos en los que se inscribe tanto el cuerpo del trabajador como la carne vuelta mercancía. En estos textos hay una regla común: iluminan el cuerpo animal como foco de explotación, crueldad y muerte para reflejar en él el cuerpo explotado, expropiado y alienado del trabajador; vuelven contiguo el cuerpo del trabajador en el cuerpo animal, y los exhiben como víctimas de un mismo mecanismo; cultivan, así, la imagen vampírica del capital como principio de muerte, que extrae la vida de los cuerpos para transformarla en mercancía y en valor. Hacen del animal y de su muerte la *figura* central para visibilizar el trabajo bajo condiciones capitalistas y para comentar sobre la naturaleza de la mercancía: el animal es allí un operador retórico, un tropo, pero despojado de estatuto político como tal, porque lo que se politiza es el trabajo y el trabajador. Estos textos pasan por la muerte animal, a la que ponen en primer plano, para llegar a la explotación del trabajador: trazan

una continuidad retórica entre cuerpos humanos y animales que se interrumpe en el momento de asignar sentidos políticos; usan, en otras palabras, la distinción entre especies para significar la tensión entre clases (en este sentido, estos mataderos son configuraciones de la imaginación biopolítica que traza “cesuras” entre cuerpos a partir de su especie, clase, raza, género, etc.). Tanto el texto de Walsh como el de González Arrili, por caso, remiten al texto de Echeverría, para contestar su representación de los trabajadores del matadero y su naturalización de la jerarquía entre clases: se trata, entonces, de textos que usan el matadero para pensar la clase, y la lucha de clases; hacen del matarife o del trabajador del frigorífico el paradigma del trabajador o del proletario, no como victimario sino, al contrario, como víctima –y lo identifican con los animales que él mismo mata.

En este recorrido, a diferencia del texto de Echeverría y de sus reescrituras en torno a la violencia soberana, aparece el matadero moderno, la mecanización de la producción y la figura del proletario en la constelación entre la máquina y el animal: el matadero escenifica el trabajo y la deshumanización como marca de la modernidad técnica del capital. Por ejemplo, en *Sin tregua*, de Raúl Larra, se describe con precisión ensayística los efectos de la aplicación del estándar taylorista en la industria de la carne, con las consecuencias alienantes y deshumanizantes para el trabajador: el matadero lee allí la modernización capitalista de la producción y del trabajo.<sup>117</sup> Aquí no se trata entonces de que el matadero condense los sentidos arcaizantes de un poder soberano premoderno y anticivilizatorio; el matadero se vuelve una instancia donde se lee el nuevo orden disciplinario del ca-

<sup>117</sup> Ver también Diego Roldán, *Chimeneas de carne: una historia del frigorífico Swift de Rosario, 1907-1943*, Buenos Aires, Prohistoria, 2008.

pital, en la conjunción de la técnica de producción masiva y de una docilización generalizada de cuerpos.

Los “mataderos de la cultura” articulan así dos series y dos políticas: la política “arcaizante”, barbarizante y premoderna de la violencia soberana, y las políticas “modernizadoras” del capital: esos dos temas han configurado los modos en que la cultura inscribió los mataderos y los volvió un lugar clave para pensar la relación entre animalidad y política. Igual, ambos temas comparten una regla o un régimen que vuelve al matadero materia estética y desde la que los textos extraen sentidos históricos, políticos, culturales: la regla por la cual *el matadero desterritorializa toda ontología de lo humano y lo animal*. Sea por la acción del capital y su impulso desterritorializante, o sea por la violencia soberana que reduce los cuerpos a “nuda vida”, en los mataderos toda distinción firme, estable, entre humano/animal es relevada por la distinción más inestable y política entre *bios/zoé*, entre vidas protegidas y vidas eliminables: de ese desplazamiento y esa tensión están hechos los mataderos de la cultura. Narran la producción de carne –la transformación del cuerpo en carne– justamente porque ese es el signo que desarticula la oposición entre animal/humano y es esa inestabilidad la que se invierte políticamente. Por eso los *mataderos de la cultura funcionan como saber biopolítico*: porque ponen, efectivamente, en crisis y en movimiento la distinción humano/animal; y despliegan una visibilidad de lo corporal bajo el signo de una carne en la que toda distinción, toda distribución de cuerpos para la vida y para la muerte se revela política. En el matadero no hay “humanos” y “animales”, hay solamente cuerpos entre la vida y la muerte: sobre esta dislocación o desplazamiento piensan las biopolíticas del capital o del poder soberano justamente a partir de conexiones, contagios, mezclas de cuerpos. Los mataderos de la cultura son, entonces, instancias en las que se escenifica una corporalidad difusa, de contornos

incierto, donde la diferencia y la jerarquía entre humano y animal deja lugar a la distribución móvil, política, entre *bios/zoé*, es decir, entre cuerpos reconocibles políticamente y cuerpos abandonados y sacrificables: el cuerpo animal será la zona de indeterminación sobre la que se trazará esa distinción que, inevitablemente, permanecerá inestable, difusa y, por lo tanto, crítica, en la medida en que revoca todo ordenamiento fijo de cuerpos.

## DOS VERSIONES DE LA MUERTE ANIMAL

Es en relación a estas dos series y estos sentidos del matadero en la cultura que “El matadero”, de Kohan, y *Bajo este sol tremendo*, de Busqued, indican un desplazamiento alrededor del cuerpo animal y de las políticas que lo atraviesan. Los dos textos ponen la muerte animal en el centro de sus relatos, pero esa muerte ya no se contiene en la oposición entre soberanía y ley ni en la gramática clásica de la lucha de clases, justamente porque hacen del animal una dimensión irreductible a ordenamientos previos; desde esa dislocación interrogan a la vez la tradición cultural y la potencialidad de nuevos sentidos.

A diferencia de otros textos sobre mataderos, estas son ficciones de desplazamiento, de movilidad: ponen los mataderos en movimiento. *Bajo este sol tremendo* va y viene entre Córdoba y el Chaco siguiendo un relato de secuestros, estafas y violencia donde las casas son escondrijos para cuerpos secuestrados y donde todo el universo narrativo está saturado de animales muertos. El texto de Busqued es una ficción de contagio: todo el relato está teñido, contaminado por la muerte animal como regla de inscripción de la muerte en general: el animal en camino a la muerte, el cuerpo que habita el tiempo de su sacrificio –como la escena del toro que

se escapa del camión que lo lleva al matadero, que quiero comentar más adelante— es una regla de lo visible en este texto. El animal vuelto espectro y espectáculo tiñe el mundo narrado de esa *pobreza* que Heidegger, famosamente, reservaba solo para los animales: a través de la muerte animal se sofoca la relación con la muerte en general; la novela de Busqued es un ejercicio implacable de ese paisaje de la destrucción de toda relación ética con la muerte a partir de, justamente, esos animales muertos y a la vez espectralizados y espectacularizados. El texto de Kohan, en cambio, se lee en el reverso de este paisaje: narra el descubrimiento, por parte de un chofer de camión, de un cargamento de animales en camino al matadero y el abismo ético que se le abre cuando, después de un adormecimiento casi sonámbulo, “ve” la carga que transporta: ve la vida animal en el umbral de su muerte, ve el muerto-vivo en el animal. Muerte animal y matadero aparecen aquí no tanto como instancia de una ética hacia el animal (aunque no necesariamente la excluye), sino como una reflexión sobre la subsunción de los cuerpos y de la vida bajo el capital: el “capital animal” (Shukin), la vida y la muerte animal *para el capital* como horizonte del relato. En ambos textos, la escritura funciona en torno a la demarcación de una zona o umbral entre la vida y la muerte: la zona o umbral del cuerpo muerto-vivo, el muerto en vida, el cuerpo destinado a la muerte, que se condensa en el cuerpo animal pero que desde allí se vuelve una condición generalizada, una luz que hace visibles los cuerpos en general.

En estos mataderos, entonces, lo que se escenifica es una *nueva proximidad* con el cuerpo y la vida y la muerte animal: ese es el giro o desplazamiento que me interesa. Los límites, las distancias y los mecanismos que permitían trazar distinciones entre humano y animal y que canalizaban en direcciones de sentido específicas la inestabilidad propia del matadero aquí parecen haber dejado de funcionar. En

su lugar aparecen otros modos de sensibilidad y de relación entre cuerpos humanos y animales, una manera diferente de ponerlos en el espacio, otros modos de interrogar sus relaciones, y una intensidad nueva que coincide con una nueva centralidad de lo viviente.

## EL MATADERO MÓVIL

“El matadero”, de Martín Kohan, lleva adelante dos operaciones clave para pensar la reinscripción del matadero y sus materiales. Primero: moviliza el texto de Echeverría desde el título mismo, interrumpiendo ciertos automatismos de lectura y sacando al matadero, literalmente, de contexto: todo el relato transcurre en un camión de transporte de animales. Ya no estamos en la instancia de la producción de carne, sino de la circulación, una inflexión en la que lo que cuenta es menos la producción (que se vuelve contingente, secundaria) que transportar y distribuir: otra economía de la carne. Cambia, pues, el “marco” del matadero, que se deslocaliza y se vuelve móvil, circulante: hace del matadero un circuito más que un territorio, un pasaje y un umbral más que un lugar fijo y una demarcación.<sup>118</sup> Lo desterritorializa y lo vuelve máquina móvil. Segundo: si los mataderos de la cultura trabajaron siempre sobre la intensificación de la percepción, donde el espectáculo, el ver, el sentir se condensan justamente allí donde lo animal y lo humano se tornan indistinguibles (los textos de los mataderos son aceleradores de la percepción,

<sup>118</sup> Martín Kohan ha hecho de la escritura de Esteban Echeverría un motivo recurrente de investigación estética y crítica, tanto en *Los cautivos* (2000) como en la compilación junto a Alejandra Laera, *Las brújulas del extraviado. Para una lectura integral de Esteban Echeverría*, ob. cit.

donde siempre se ve o se percibe más de lo que se puede comprender: trabajan sobre el exceso de lo sensible), el texto de Kohan vuelve explícita esta operación, y hace de la cuestión de la percepción y del afecto, del ver y del oír la materia misma del relato; tematiza, digamos, lo que en los textos anteriores se juega más como operación formal, y al hacerlo pone la dimensión del cuerpo sensible –de los personajes, del lector mismo– en el centro de la “cuestión” del matadero.

El cuento de Kohan, entonces, saca al matadero de sus lugares previos, lo desterritorializa, y a la vez hace del cuerpo sensible –humano y animal indistintamente– la materia de su relato: en esos dos desplazamientos articula, quiero sugerir, una sensibilidad nueva en torno al matadero –que es una sensibilidad nueva en torno a lo viviente como tal.

“El matadero” tiene lugar alrededor de un aprendizaje básico: no es lo mismo vender (o comprar, o transportar para la compra y la venta) cuerpos vivos que cosas inertes. Esta obviedad (que es, sin embargo, una evidencia que el “discurso de la especie”<sup>119</sup> apunta insistentemente a encubrir) es lo que el protagonista de “El matadero” de Kohan, literalmente, “ve”. En el comienzo del cuento, la lluvia –como en el texto de Echeverría, es la interrupción del clima lo que da origen al relato– impide la circulación de vacas hacia los mataderos; los dueños de ganados contratan a Heredia, un camionero acostumbrado a transportar maquinaria y autos, para que acerque animales a otro matadero un poco más lejano: se trata de una “changa”. Heredia arranca más tarde de lo previsto: el suyo será un viaje nocturno. El sueño lo vence, pero cuando se apresta a dormir, la presencia de los animales en el acoplado se lo impide: se trata de una presencia que no sabe cómo normalizar ni tampoco negar. El personaje trata de eludir ese

<sup>119</sup> Wolfe, *Animal Ruses*, ob. cit.

desafío –intenta comer (un bife: en vano), acepta la invitación de una prostituta (también en vano), hasta que finalmente se resuelve a ver o enfrentar la “carga” que lleva en el acoplado-. Y esto es lo que ve:

Desde allí pudo ver muy bien a los animales reunidos. Los vio de cerca, los vio en detalle. Vio el temblor ocasional de una oreja suelta, vio las esferas excesivas de los ojos bien abiertos, vio la espuma de las bocas, vio los lomos. Vio cueros lisos y manchados, vio la espera absoluta. No vio lo que imaginaba: un montón de animales con vida, sino otra cosa que en parte se parecía y en parte no: vio un puñado de animales a los que iban a matar muy pronto. Esa inminencia es lo que vio, y lo que antes presentía: la pronta picana que obligaría al movimiento, el mazazo en pleno cráneo, la precisión de una cuchilla, las labores del desuello. Estiró una mano y palpó una parte de un cuerpo fornido, como si con eso pudiese certificar la ignorancia y la inocencia de todo su cargamento. Ahí el futuro no existía.<sup>120</sup>

Heredia “ve”, en ese Aleph corporal –la referencia al texto de Borges es clara– que es el camión de transporte de animales, ese umbral entre “un montón de animales con vida” y “un puñado de animales a los que iban a matar muy pronto”; ve una diferencia que es también una transformación, un pasaje entre la vida y la muerte. Lo ve como umbral y como destino, como una temporalidad ineluctable. Dice que el animal vivo se parece “en parte” al animal sacrificable, condenado, como si no se pudiese trazar con precisión la diferencia entre la vida y la muerte o entre el cuerpo vivo y el cuerpo muerto o matable, como si los dos estados (cuerpo vivo/cuerpo muerto)

<sup>120</sup> Martín Kohan, “El matadero”, *Revista Norte. Cultura no sul do mundo*, n° 8, mayo-abril de 2009, pp. 17-22.

se yuxtapusieran y las dos temporalidades, el presente y el futuro, coincidieran en esa instancia de “visión”. Dicha visión, entonces, superpone estados y tiempos de los cuerpos: hace visible al cuerpo en la inminencia de su muerte, en la condición no ya de una mortalidad natural sino de una vulnerabilidad producida –es decir, política– a la que se ve arrojado. Más que cuerpos, lo que se ve es la condición y el ordenamiento que hace de ellos “un puñado de animales a los que iban a matar muy pronto”: muertos-vivos.

Dicha visión, de paso, es un gesto hacia el realismo: “ver” se opone a “imaginar” (“no vio lo que imaginaba”, dice el narrador) pero lo que “se ve” en realidad es invisible, no puede ser visto: es el destino, la “inminencia”, el futuro en principio inevitable que espera a estas criaturas. Entonces la escena se juega en torno a una tensión y una inestabilidad marcada entre ver, imaginar y saber, como si esas tres instancias no pudiesen coincidir nunca; de esa tensión están hechos el realismo y su moral del lenguaje, de esa desconfianza hacia lo que “se ve” y “se imagina”. La imaginación no coincide con la percepción y la percepción es atravesada por otro orden de realidad. Ese orden de realidad es el de *la condición política* de esos cuerpos, la condición por la cual esos cuerpos no solamente están condenados a morir sino que expresan esa condición en su materialidad misma, en su tener lugar; la llevan, digamos, escrita o proyectada en su aparecer. *Esa visibilidad es lo que se organiza en el camión-matadero*: la que hace ver los cuerpos como muertos-vivos, en el umbral entre la vida y la muerte, en esa zona, pasaje, temporalidad en la que la vida es un espectro, un resto de sí misma porque esos cuerpos ya están condenados, en transición hacia la muerte.<sup>121</sup>

<sup>121</sup> A la vez que el matadero moderno es una institución secreta, oculta a la visión pública, el “deseo de ver” el proceso de faenamiento y de producción de carne lo acompañó desde sus comienzos. Nicole Shukin analiza los tours

Esa distinción mínima, esa diferencia inasignable pero más real que la presencia fenoménica de los cuerpos, es, vale decirlo, *la materia misma de la biopolítica*: la diferenciación, siempre inestable y móvil, entre vidas protegidas, futurizables, reconocidas como parte de una comunidad, y las otras vidas abandonadas, expuestas a la muerte que, en su desamparo, ya las habita y las constituye. Y que las arroja a una temporalidad sin tiempo, un presente fijo: “Ahí –dice el narrador– el futuro no existía”. El animal es, una vez más, una figura clave en esa diferenciación.

El texto de Kohan es una máquina de hacer ver esa diferencia que excede toda fenomenología y toda representación porque tiene lugar como ordenamiento político de cuerpos. Es una categoría de cuerpos lo que se ve o se alucina (y lo que se toca): la de los cuerpos que han sido seleccionados para la muerte. Lo que se ve o se alucina, dicho de otro modo, es la *vulnerabilidad*: no como sufrimiento efectivo, no como herida, maltrato, violencia directa, sino como condición política,

---

guiados que se llevaban a cabo en los mataderos de Chicago a comienzos del siglo xx, explicando cómo configuraron “nuevos modos de consumo visual” en torno al cuerpo animal vuelto mercancía (Shukin, *Animal Capital*, ob. cit.). El matadero como máquina óptica, entonces, donde se estimulan y al mismo tiempo se regulan horizontes de visibilidad pública forma parte de su definición moderna, y tiene que ver con el proceso de transformación del cuerpo en mercancía. Es sobre este horizonte que hay que leer la insistencia del “ver” en el texto de Kohan, y su tener lugar en ese espacio cerrado del acoplado del camión: un espectáculo secreto.

Vale la pena mencionar que la visibilidad pública de los mataderos está fuertemente regulada: en Estados Unidos registrar y hacer públicas imágenes sobre lo que sucede en el interior de las granjas industriales es castigado con severísimas sanciones de cárcel, y en algunos estados incluso se ha propuesto la pena de muerte para los que infrinjan esta regulación. Ver Timothy Pachirat, *Every Twelve Seconds: Industrialized Slaughter and the Politics of Sight*, New Heaven, Yale University Press, 2011.

inducida y producida por una cierta economía de cuerpos. No se ve la muerte animal: se hace visible la operación por la cual ciertos cuerpos son reservados para la muerte; no se ve sufrir al animal: se ve el ordenamiento que hizo de él un cuerpo consumible, una vida cuya muerte no tiene ninguna significación compartida, y una “cosa viviente” en la que no se puede trazar ninguna distinción clara entre el vivir y el morir. Los animales del cuento expresan esa condición en sus mismos cuerpos –y esa *expresividad* es la cuestión de la biopolítica: la de una visibilidad de cuerpos en los que las políticas de la vida y de la muerte, la distribución de cuerpos para la vida y para la muerte, se manifiestan, se vuelven signo y, por lo tanto, saber, sentido y espacio de contestación–. El camión de “El matadero” construye, organiza esa visibilidad: es una tecnología de lo visible y de lo perceptible.

Hacer visible al animal como muerto-vivo –es decir como vida políticamente marcada– implica, evidentemente, desnaturalizar el lugar del cuerpo animal en una economía y un orden social dado; el presupuesto de que los animales están allí para ser matados y consumidos se vuelve sentido y por lo tanto, ambivalencia y relación. Por eso la vulnerabilidad animal que se escenifica en el texto de Kohan implica un desplazamiento respecto de la serie previa de los mataderos. En dicha serie, la muerte animal puede ser escenificada como un nudo excesivo de violencia, como un despliegue del horror del cuerpo destruido, como dominio de la crueldad, pero no se interroga ni mucho menos se contesta el orden económico o social que está detrás de ese ordenamiento de la muerte. Aquí, en cambio, el protagonista ve o alucina, literalmente, la inestabilidad de ese ordenamiento: ve los cuerpos entre la vida y la muerte, como distribución social y política; justamente, la “visión” de eso que aún no ha sucedido, la visión de la faena, es la de una temporalidad política, no natural; superpone, como en un montaje, el “montón de animales con vida” y el

“puñado de animales a los que iban a matar muy pronto”, y al hacerlo desnaturaliza la secuencia. La distinción humano/animal no alcanza para naturalizar la distribución política de cuerpos; esa distinción que en textos anteriores (pienso en la crónica “El matadero”, de Walsh, por caso, donde se habla con compasión de una vaca “suicida”, pero donde la tematización política se condensa en el trabajador) sí contenía y hacía invisible la violencia dirigida contra los cuerpos animales porque la canalizaba en un ordenamiento de cuerpos aceptable y solo se hacía visible allí donde se expandía hacia los humanos. Aquí, en cambio, la distinción entre humano/animal no contiene ni significa la violencia contra los animales: algo queda fuera de lugar, algo circula de otro modo, una intensidad, una identificación, un afecto que no se puede enmarcar en la distinción entre humano y animal. Y donde esa violencia contra los animales no se puede recuperar como figura, metáfora, alegoría —es decir, como tropo— de otra violencia social o políticamente significativa.<sup>122</sup> Aquí emerge algo que no se puede ya enmarcar ni contener en la distinción entre lo humano y lo animal. *Algo que pasa* entre los cuerpos; esto es lo que impide el sueño del protagonista, antes de que se atreva a enfrentar su carga:

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

<sup>122</sup> Como en el caso, puede decirse, de los asesinatos de caballos en *Nadie, nada, nunca*, de Juan José Saer.

tan desolada como antes, al llegar. Se preguntó si alguien estaría merodeando tal vez el camión con la idea de robarlo, como a veces pasaba cuando la carga era onerosa, pero a poco de reflexionar estableció que lo que distinguía no eran pasos, ni acecho, ni sigilo. El rumor existía en el propio camión, y no fuera de él.<sup>123</sup>

El rumor viene desde adentro, desde el “propio camión”: estamos en un adentro, una interioridad sin precedentes en la serie de los mataderos. Los lugares y las distancias que trazaban las coordenadas de lo humano y lo animal y sus relaciones, y que se desplegaron con nitidez en las escrituras y las ficciones sobre mataderos, aquí se desplazan y se reorganizan: lo que aparece es una interioridad de límites difusos, expansivos, que el protagonista “no podía dejar” de sentir, y una proximidad inapelable, un cuerpo a cuerpo que es un tráfico de afectos. El rumor, entonces, no proviene del afuera, de una exterioridad o de una lejanía o de una contaminación que amenaza el contorno de lo propio, de la interioridad; tampoco proviene de un fondo atávico, originario, inconsciente o pretérito del cuerpo; ese rumor *no viene del afuera ni del pasado*: viene de eso que está al lado, contiguo, en el mismo plano, en una proximidad para la cual no hay lugar o posición; viene del “propio camión”: es, entonces, menos una alteridad que amenaza la integridad de lo propio desde afuera que una dislocación o espaciamiento interior, un desplazamiento interno que ya no puede reconocer sus límites ni el perímetro de lo propio. Estamos más cerca de lo *éxtimo* que de lo siniestro u ominoso: no es lo familiar extrañado, es el “interior del interior”, un espaciamiento de lo propio, que es también una dislocación de lo apropiable, de lo que puede ser declarado “propiedad”. La distribución entre humano/animal, que fue siempre una distribución entre

<sup>123</sup> Kohan, “El matadero”, ob. cit., p. 20.

una interioridad y una profundidad “propiamente” humana (del *logos*, del sujeto, de la imaginación, del yo, de la memoria como las marcas “propias” del hombre) y la pura exterioridad del animal (el animal como pura relación con el medio ambiente, sin memoria, sin archivo, sin subjetividad, y desde luego sin saber, sin *logos*, sin enunciación, etc.), esa distribución no funciona aquí porque lo que pasa en el relato se juega en una nueva topografía, un interior-exterior o una interioridad demarcada, porosa. Incluso a nivel de la representación, el mismo “cuerpo” del camión se disloca: entre la cabina y el acoplado, entre el que conduce y controla y el cuerpo pasivo, inerte, de la carga, se trafica algo que no se puede contener porque lo que emerge es en realidad una nueva interioridad expansiva, un adentro desde donde no hay distancia posible. En torno al animal, y al animal como muerto-vivo, entonces, una nueva distribución de espacios, de relaciones y de lugares, y otras intensidades que pasan entre lo humano y lo animal: esto es lo que pasa en este matadero.

Es interesante que se trate de un “rumor”: se trata de un sonido en el límite de un lenguaje posible; difiere, por ello, del aullido, del grito animal, del puro ruido del cuerpo; el rumor es un umbral entre el lenguaje semiarticulado y el puro sonido, y pasa por una medida de lo audible, de lo que de la materialidad del sonido indica la potencialidad o la virtualidad del sentido. El rumor va y viene entre el cuerpo y el sentido: el “acoplamiento” que se narra aquí va de los sentidos al sentido, o a la inminencia de un sentido a partir de un tráfico de afectos colectivos. El rumor es la palabra pública, ese sonido que recorre y demarca lo colectivo: el habla, entre lo audible y lo inaudible, de un grupo, una multitud, una red, y que oscila entre el puro ruido y un posible sentido. Vimos a propósito del texto de Guimarães Rosa la centralidad de esta zona de lenguaje entre el puro sonido y el sentido, entre la voz y la palabra; aquí reaparece como rumor, como sonido que demarca la presencia

del otro cuerpo: una dimensión táctil, háptica, del lenguaje: es el sentido como “sentir” (“no podía dejar de sentirlo. Era un rumor, un movimiento contenido, era una presencia”). Estamos entonces en un umbral entre lenguaje y puro sonido en el que lo que se trafica es afecto: movimiento, presencia, exposición entre cuerpos. (Heredia, por su parte, es caracterizado por el narrador como “un sensor que detectaba toda la vida apiñada ahí atrás”).

Quizá ahora se vea con más claridad el desvío de este matadero respecto de la serie previa. En primer lugar, los animales aquí no son “insignificantes”: son, podríamos decir, instancia de una enunciación, lugar de voz: resisten a ser reducidos a una cosa viviente en ese rumor que emiten. Pero fundamentalmente, el animal en el texto de Kohan elude el lugar retórico que le reservaban los textos de mataderos previos: el de reflejo de la explotación y/o de la violencia de los hombres sobre los hombres, relevo retórico de una violencia cuyo contenido, cuyo valor ético o político, es exclusivamente humano. Aquí lo que aparece es otra dimensión: la de eso viviente que circula, que pasa entre los cuerpos, y que es irreductible a la oposición entre humanos y animales. Ese interior que se hace visible en el camión funciona como un *topos* de lo viviente, ese umbral interior/exterior de la vida, y no coincide con las figuras y los espacios de lo “humano” o de lo “animal”: es una territorialidad o dimensión biopolítica que pone en juego y moviliza topografías y semánticas de lo viviente. Este desacomodamiento, esta dislocación es lo que me interesa en este texto. Su distancia respecto de los mataderos previos no pasa por la postulación de una subjetividad animal, del animal como otro ético al que se le debe reciprocidad; el animal aquí no es un “otro” social: es un colectivo, es un grupo, no hay individuo, hay fragmentos de cuerpos y hay rumor colectivo. Es menos “un cuerpo”, el cuerpo de un “otro” que un horizonte próximo, íntimo/éxtimo, un terreno que no se puede poner a

distancia sino que se revela a la vez interior e impropio. Ese horizonte que se anuncia en el texto de Kohan como rumor, como ese afecto que no puede no sentirse, que no puede dene-garse, más que de una relación entre lo animal y lo humano como figuras definidas. Es justamente eso indeterminado, eso indefinido –lo que se oye, lo que se ve en el camión– lo que constituye una materia nueva, que tiene lugar en otro lugar, bajo una nueva luz y una nueva sensibilidad.

En “El matadero” reencontramos un gesto recurrente en otros materiales contemporáneos: el que mitiga, o directamente suspende, distinciones entre urbano/rural, natural/social, etc. Pero el texto de Kohan lleva más lejos esta reorganiza-ción, o mejor dicho, la lleva en una dirección específica: can-cela toda referencia a una naturaleza y a una vida animal que no esté atravesada o directamente subsumida por el capital. Todo transcurre en el camión de transporte de mercancía: no hay campo, el espacio es exclusivamente el de la ruta, y las po-cas referencias al paisaje tienen lugar bajo el signo del despojo y la ruina. El punto de condensación del texto pasa por esos cuerpos –el del chofer, el de los animales– que están a la vez unidos y atravesados por el circuito de la mercancía. Aquí to-dos los cuerpos se venden: Heredia como fuerza de trabajo, la prostituta por sus veinte pesos, los animales por una ganancia que no puede esperar que pase el mal clima: el capital *desterritorializa toda ontología*: nada –mucho menos la distinción en-tre lo humano y lo animal– detiene la captura de cuerpos por el capital, ni su capacidad para transformarlos en otra cosa. Y al revés, la figura del propietario, del dueño de los animales y quien contrata a Heredia, no tiene cuerpo: es una voz anónima, que hace llamar a Heredia, y que se pierde en el origen de la trama (que es, vale la pena notar, el origen del circuito y de la circulación). Puro lenguaje, el propietario se descorporeiza: pa-rece coincidir con la pura abstracción del capital. Los cuerpos que se hacen visibles y perceptibles son los cuerpos apropia-

bles, los cuerpos de la propiedad, donde mercancía y fuerza de trabajo se vuelven continuos sobre el fondo de una vida o un viviente siempre ya marcado, atravesado por su equivalencia con el capital. *Ese es el viviente que se hace visible en el texto de Kohan*, la materia que trae a la superficie del relato y del sentido.

En ello el texto de Kohan se distingue, una vez más, de otros mataderos. Aquí no se escenifica la violencia contra el animal para significar la violencia de la explotación del proletariado; en cambio, el texto hace perceptible –por el oído, la visión– al animal como cuerpo capturado bajo el reino del capital y a la vez dice que esa condición no se contiene bajo el signo “animal”, sino que esa es una regla generalizada, expansiva –en *circulación*, lo que circula– *de todo cuerpo*. Registra, entonces, esa condición contemporánea, biopolítica, según la cual es el cuerpo y la vida (y no solo la fuerza de trabajo: de allí el desplazamiento de la producción a la circulación) lo que se captura bajo el capital, lo que se propertiza y se constituye bajo el signo de la equivalencia y del intercambio. Eso es lo que se “ve” en el camión: el hecho de que todo cuerpo está ya atravesado, construido, por las “rutinas de conteo y muerte” del capital. Y que son esas rutinas las que trazan las biopolíticas entre las vidas protegidas y las vidas consumibles: allí no hay “humano” o “animal”, hay cuerpos, hay trabajo –ocasional: una “changa”– y mercancía, y hay circulación. *Bios/zóé*, el ordenamiento político de la vida, no pasa aquí por una distribución soberana sino económica: pone en escena a los cuerpos bajo la luz de su equivalencia para el capital, y en su exposición a la violencia de su captura.

Si los animales emiten el “rumor”, Heredia, el conductor, en un momento “puede que haya gritado”, dice el narrador, después de que el personaje enfrentara la carga del camión. Entre el rumor y el grito se juegan aquí los sentidos, como si el texto ensayara, testeara los límites del lenguaje, lo que no se puede contar y lo que interrumpe la circulación y el flujo del

relato. Ese grito, o ese doble rumor-grito, es lo que interrumpe el relato: un momento de saber, pero un saber para el que no hay “conciencia” propiamente dicha sino que queda en el borde de lo articulable, en el borde mismo del lenguaje. A diferencia de otras versiones del matadero, que lo vuelven el escenario de enfrentamiento entre antagonistas políticos y/o de clase, aquí no hay enfrentamiento, no hay antagonismo; el matadero no es el escenario de una lucha o guerra, sino que por el contrario es instancia de saber y de surgimiento de un “común” entre animal y humano: refleja los cuerpos en su captura bajo el circuito del capital pero también en su tensión crítica, en esa resistencia u opacidad sofocada, al ciclo del matadero.

Pero, al mismo tiempo, el relato en “El matadero” cumple con lo que ya enunció: que los animales ya son su propio espectro; que los cuerpos son, en este circuito, en este relato, su propio espectro, en la medida en que están atravesados y sujetos al circuito del capital. Al amanecer (todo transcurre durante la noche, es un episodio nocturno) Heredia continuará su itinerario rumbo al matadero. Lo que se ve y lo que se siente no alcanza para interrumpir el circuito: la denegación, el “olvido” maquinal de lo que ya sabemos, que es también el olvido del cuerpo en su inscripción biopolítica, se vuelve parte clave de las “rutinas de conteo y muerte” cuyo relieve y visibilidad se vuelven la materia del relato.

## EL MUNDO SIN DUELO

Como en el texto de Kohan, en *Bajo este sol tremendo* de Carlos Busqued,<sup>124</sup> el cuerpo animal se hace visible en la zona de

<sup>124</sup> Carlos Busqued, *Bajo este sol tremendo*, Barcelona, Anagrama, 2009. Las citas de este texto pertenecen a esta edición.

pasaje entre lo vivo y lo muerto: ya sea la elefanta del zoológico que repite automáticamente los “pasos” de baile que se le enseñaron a fuerza de descargas eléctricas, la multitud de animales que aparecen como espectáculo –y por ello mismo, como espectros– en el Animal Planet, o el toro que se escapa del camión que lo lleva al matadero (escena sobre la que me detendré más adelante), los animales del texto de Busqued son figuras que han dejado de coincidir con alguna plenitud de lo viviente y que, al contrario, habitan una suerte de sobrevida, de tiempo de descuento que los arrastra hacia una muerte que ya, de todos modos, llevan inscrita en el cuerpo. Quizá por eso la presencia ubicua del Animal Planet sea una de las claves del texto: es la luz televisiva que espectraliza al cuerpo animal al mismo tiempo que lo vuelve mercancía (de nuevo, el animal coincide con lo que se ve, con la “especie” como espectáculo). Por eso el texto literaliza esta operación, incorporando recortes de revistas que incluyen fotos (“Primeras imágenes de monstruo marino gigante con vida”, por ejemplo) que hablan del Kraken y de los calamares gigantes como vestigios de una vida salvaje en vías de extinción. Ese tiempo –el de la extinción, el de la desaparición– es el tiempo del animal: la materialidad del cuerpo animal se inscribe bajo el signo de lo espectral. Aquí los animales asedian, como los fantasmas: retornan desde su desaparición, desde su captura y su secuestro como imagen espectacularizada y como mercancía: así, hay elefantes en la India –según un documental del Animal Planet que recurre a lo largo de todo el texto– que asolan las comunidades humanas asesinando a sus pobladores, del mismo modo, la escena del toro que se escapa del camión que lo transporta hacia el matadero y embiste la casa del protagonista ocasionando un ruido y un temblor que amenaza la estabilidad misma del edificio. El animal aparece en línea de extinción pero precisamente por eso, porque desaparece, retorna también como amenaza: como la presencia espectral del muerto-vivo.

Este lugar ambivalente, indeterminado, entre lo vivo y lo muerto que aquí se inscribe en torno al animal funciona, como decíamos antes, como condición general de representación de los cuerpos: el texto contagia, o más bien satura el mundo narrado con ese signo del animal-espectro; ningún personaje se sustrae a esa condición, porque es condición del mundo en ruinas que el texto insistentemente despliega. El relato arranca con la noticia del asesinato de la madre y del hermano de Cetarti, el protagonista, quien viaja desde Córdoba hasta Lapachito, en el Chaco, para disponer los restos. Allí conoce a Duarte, un militar retirado que se dedica a los secuestros y a su pasión por la pornografía; juntos tramam una estafa con la pensión de la madre de Cetarti, y luego, otro arreglo para transportar a una de las víctimas de Duarte. Danielito, el ayudante de Duarte, continúa con la saga de los muertos: tiene un hermano muerto con su mismo nombre, cuyos huesos (en su cajón de zapatos) tendrán un itinerario propio en el relato, al que añade la muerte de su padre y luego de su madre... Es un universo repleto de muertos –y de huérfanos– en el que sin embargo no hay lenguajes para significar una relación con la muerte, con la muerte como pérdida de una vida y de un lazo. *Es el mundo sin duelo*: Danielito arroja las cenizas de su familia por el inodoro; Cetarti, el protagonista, simplemente despacha los cuerpos de su madre y de su hermano (aunque, por cierto, los sueños con su hermano lo acosan, y siempre vienen enlazados a figuras animales: nuevamente es el espectro). Ninguna muerte aquí es ritualizada o simbolizada –no hay lugar para el testimonio ni para el duelo; por eso la muerte animal es el paradigma, en tanto que muerte insignificante, la de la vida eliminable, abandonada, sin inscripción social ni política–. Ese principio se vuelve aquí general, y define la construcción de un mundo que tacha toda memorialización o simbolización de la muerte. Como dice uno de los personajes, aprobando la decisión de Danielito de tirar los restos de los familiares por

el inodoro: "Si los hubieras enterrado o hubieras guardado las cenizas, iban a estar ahí siempre. Es muy sano, me parece. Se fueron, ya no están más" (p. 156).

Sin embargo, ningún resto desaparece *sin más*, ninguna muerte es absolutamente insignificante: el personaje se va a preguntar luego si las cañerías le van a devolver los restos que arrojó: "se estremeció", dice el narrador al pensar que "algún día terminará tomando un vaso de agua con restos de las cenizas" (p. 156); como los animales, los restos asedian, retornan, espectralizan la realidad.

La muerte animal, entonces, como regla. El texto la complementa con otra: toda muerte aquí da ganancia, produce riqueza. Los herederos se quedan con el dinero, las casas, los bienes (que, aunque de escaso valor, siempre se venden) de los muertos; el vestigio de los muertos se vuelve capital. El final –feliz, podría decirse– de la novela es indicativo: después de un accidente de auto en el que mueren casi todos los integrantes de la banda de secuestradores, el único sobreviviente se queda con el botín de dinero, y eso es lo único que se lleva. Toda muerte se capitaliza: el cuerpo que desaparece se vuelve dinero. En lugar de una relación ética con la muerte, lo que el texto pone es una relación de medida en términos de capital: todo muerto vale algo que se mide en dinero –dinero que se consume, que no relanza la herencia como patrimonio, que no funda una empresa o linaje. Como en el cuento de Kohan, aquí no hay casa propia, no hay propiedad familiar en el texto que no se abandone, que no se vuelva, de distintas formas, *zona de nadie* (incluso la casa del hermano del protagonista no tiene escritura, según le informa un vecino): no hay aquí pertenencia, nadie ni nada está en un lugar "propio"; todo cuerpo está dislocado, fuera de lugar. De nuevo, el paradigma de esta dislocación pasa por la vida animal: aquí ningún animal está en "su" lugar, su hábitat, su "naturaleza", sea cual fuere: todos los cuerpos animales están deslocalizados, arrastrados

como espectáculo (el Animal Planet, la elefanta del circo y, luego, del zoológico) o en camino al matadero y hacia el devenir-mercancía. Por eso, quizá el mito que organiza la imaginación y la ficción al interior del texto sea el de la profundidad insondable, abismal y finalmente literaria del Kraken: ese más allá irrepresentable y fuera de campo que inscribe la última frontera, el límite que constantemente se aleja.

En este universo de animales-espectros, que demarcan ese espacio entre la vida y la muerte que aquí define la visibilidad de los cuerpos, hay una escena que me gustaría subrayar y que gira en torno al matadero; como en el texto de Kohan, la escena no tiene lugar en el matadero mismo, sino en el camión que transporta animales; pasa, pues, por la circulación de mercancías más que por el espacio mismo de la producción. Cetarti, que “a esta altura dejaba de fumar marihuana únicamente cuando dormía o se bañaba” (p. 115), súbitamente oye un golpe en la puerta de su casa; cree que es la policía; resulta ser un toro (o cebú) que huyó del camión que lo transportaba y se estampa contra el frente de su casa. La escena resuena con el relato, repetido a lo largo de todo el texto, de los elefantes indios que asedian a los poblados y que tocan las puertas de las casas antes de asesinar a sus moradores; otra vez el asedio del animal-espectro, del animal en camino a la muerte, que es también el animal-mercancía. El toro resiste, escapa, es atropellado en plena calle por una camioneta: queda agonizando allí. Un vecino se ofrece a rematarlo para que no siga sufriendo; los empleados del frigorífico se niegan: reciben órdenes de que el animal debe ser matado en las premisas del matadero:

Minutos después llegó un camioncito del frigorífico y cargaron al animal entre insultos, sin ahorrarle ningún sufrimiento. Mientras lo acomodaban para poder cerrar la portezuela de la caja, Cetarti miró la cara del toro, que resoplaba como un

motor viejo. Se vio a sí mismo en el reflejo convexo del ojo del animal. Ya no había furia (p. 118).

Una vez más, es el animal en el camión de transporte, fuera de todo “medio ambiente”, en su devenir mercancía. El toro hace su aparición en el texto en su última resistencia: en el momento en que se convierte en el muerto-vivo, el momento en el que su impulso de escape es definitivamente doblegado. Ese momento o ese umbral es el que ilumina no solamente la crueldad de los empleados –una crueldad racionalizada, que forma parte del “procedimiento” o del proceso de producción, en la que claramente el animal equivale a una cosa–, sino ese reflejo entre miradas, donde el ojo del animal se vuelve un lugar de reconocimiento: “Ya no había furia”, dice el narrador, describiendo evidentemente el cuerpo del animal, pero incluyendo o reflejando al personaje mismo. Como en el texto de Kohan, es el animal moribundo, el animal como cuerpo sacrificable el que revela una condición que no se contiene bajo la diferencia humano/animal, sino que se exhibe en su contagio, en su expansividad: se trata menos de compasión que de una condición compartida. El animal entre la vida y la muerte es justamente ese cuerpo que “refleja” esa condición: ya no puede ser nítida o rigurosamente el “otro” del hombre, su revés y su alteridad; se vuelve, como en esta escena, demasiado próximo. Interesantemente, el tema de la mirada (que es el tema de la subjetividad animal, que se realiza como mirada indescifrable, profunda, abismal) aquí no pone en juego ninguna comunicación, sino más bien el reconocimiento de una condición compartida.

La escena evoca, oblicuamente, el episodio del toro en *El matadero*, de Echeverría, que también se escapa y también es doblegado por las fuerzas del matadero. Se recordará: el toro se escapa del corral, es perseguido; degüella a un niño en la vorágine; es castrado, anticipando la escena con el unitario.

Sus ojos rojos de furia se reflejarán también en los ojos enrojecidos del unitario: la resistencia al poder es común y se lee en la mirada. La escena de *Bajo este sol...* invierte este signo, y hace del toro la instancia de la muerte en vida, el cuerpo que tiene lugar entre la vida y la muerte: ilustra, en este sentido, la naturaleza contagiosa de la muerte animal en el texto, de la vida sacrificable como regla de representación de todo cuerpo. Y justamente porque realiza esta condición se vuelve instancia reveladora. Si la muerte animal es aquí la muerte sin duelo, la escena del toro en camino al matadero condensa lo que aquí funciona como condición del texto –la imposibilidad de relación ética con la muerte, la tachadura de la singularidad del morir–. Pone frente a frente a dos cuerpos residuales –Cetarti, el toro– y los ilumina sobre el horizonte común del mundo sin duelo.

*Bajo este sol tremendo* es una novela hipnótica, sonámbula: todos los personajes están constantemente fumando marihuana, adheridos a las pantallas donde ven Animal Planet o pornografía. Ninguna muerte los saca de ese sopor; más bien, al contrario, las muertes parecen hundir más a los personajes en esa suerte de letargo que define el universo en el que habitan. El final del texto es ilustrativo: Danielito, al volante, “bastante de la cabeza”, chocará con una vaca:

Lo último que vio Danielito fue justamente la cara del animal, que lo miraba a los ojos desde una distancia de dos metros, con una expresión pacífica y (le pareció, aunque no alcanzó a formular enteramente el pensamiento) de leve curiosidad (p. 178).

Otra vez, la mirada entre hombre y animal en la inminencia de una muerte irreconocida, anestesiada: el personaje (la prosa) no interrumpe, siquiera en el momento del accidente, el estado sonámbulo que satura todo el universo narrado. Se trata de un universo signado por la *pobreza de mundo* –esa

pobreza que Heidegger asignaba a los animales pero que el texto desplegará como condición general, como la regla de un mundo arruinado: de lo que queda de un mundo allí donde se suprime la relación con la muerte en tanto que singularidad.

Esta pobreza no proviene de una condición animal (al contrario, aquí el animal parece funcionar como un sujeto o al menos una contraparte de la conciencia de la muerte, como vimos en la escena del toro), sino de un sedimento o lastre histórico, que el texto explícitamente cruza con el animal: una foto del padre de Danielito sacada en Tucumán en los años setenta remite a la memoria del genocidio argentino y a la tachadura de las muertes que tuvieron lugar en ese período; la serie empieza con una lampalagua y termina con unos cadáveres literalmente tachados:

Eran fotos de operativos rurales, con la mayoría de milicos vestidos de civil. En una, de fondo se veía una camioneta cosida a balazos [...] Su padre estaba en cuclillas, descansando sobre la rodilla del brazo derecho con la pistola (la misma pistola con la que él acababa de matar a los perros) en la mano. A su lado había tres personas acostadas, cuyas caras habían sido tapadas con líquido corrector (p. 150).

La contigüidad es puro contagio: la serpiente muerta, los cuerpos del “operativo” con la cara tachada, los perros que luego son matados con la misma pistola... Aquí el animal muerto traza una zona de visibilidad oblicua, que registra, sin ponerlo en el centro, una configuración histórica decisiva que parece perpetuarse o extenderse en la materialidad misma de los cuerpos. El cuerpo como ruina, como vestigio, como resto histórico que no genera ningún tipo de conciencia en los personajes: ese es el tono de sofocamiento que recorre el texto, poblado de cadáveres pero sin lenguaje para la muerte. El texto inscribe las huellas de la dictadura y en general

de la tradición fascista cordobesa: la calle “Brigadier Lacabanne”, el barrio “Hugo Wast”, las huellas de la dictadura en algunos personajes, todo remite a un sedimento que atraviesa el genocidio y que apunta a suprimir la muerte como evento: a tachar toda simbolización, toda memorialización, a destruir todo resto que marque no solo la violencia sino el evento mismo de la muerte. Es en ese lugar donde aparece el animal, no reemplazando o “metaforizando” lo humano, sino condensando las políticas generales de la muerte. Es un sedimento que se incrusta en el cuerpo de los animales *como si fuese esa la superficie en la que más nítidamente se lee*. Un mundo que no puede, que ya no sabe, que no consigue recordar cómo relacionarse con la muerte: *Bajo este sol tremendo* da testimonio (ese es su poder) de esa pérdida o esa imposibilidad en la acumulación, narrativamente imparable, de animales muertos. Un matadero contagioso: no tanto por la generalización de la violencia sino como imposibilidad de relación con la muerte, una imposibilidad, o una tachadura, trazada entre el legado del genocidio y la equivalencia generalizada entre cuerpo y dinero. El texto de Busqued traza la continuidad entre el matadero político y el económico, y lo vuelve la cifra de una gestión generalizada de la muerte que es la de un mundo sin duelo.

#### UNA NUEVA MATERIA

En los textos de Kohan y en el de Busqued se juega, entonces, un desplazamiento del lugar del animal y de los mataderos en la cultura. Si pensamos, por ejemplo, en los textos que hacen del matadero una arena privilegiada de la lucha de clases (*Los charcos rojos* de Bernardo González Arrili, *Sin tregua* de Raúl Larra, “El matadero” de Rodolfo Walsh), vemos una operación bastante sistemática: son textos que, por un lado, iden-

tifican el lugar del proletario con el de los animales a los que sacrifican y convierten en carne, trazan un circuito donde el animal representa la deshumanización de la explotación, pero terminan politizando exclusiva y nítidamente la cuestión del trabajo humano y no la explotación de los cuerpos en general, su conversión en medida de valor. El animal allí es puro *tropo* –tropo que termina confinando todos los sentidos políticos en torno a antagonismos conjugados alrededor de una demarcación incontestada de lo humano, y no en torno a una serie inestable de distinciones biopolíticas entre géneros, razas, clases y especies.

En *Los charcos rojos*, por caso, se narra una huelga obrera encabezada por mujeres, que ponen en escena usos políticos del cuerpo: amenazan a los hombres con volverse prostitutas si no se les conceden derechos laborales –en la protesta frente al matadero se levantan las polleras, muestran el sexo, vuelven la huelga la ocasión de una fiesta o carnaval del cuerpo que terminará en violación y masacre–. La novela, así, abre una zona de contagios muy intensa entre cuerpos marcados biopolíticamente –animales, mujeres, niños, inmigrantes, proletarios– que se conjugan en el matadero, pero termina sofocando esa intensidad en el melodrama, demasiado humano –familiarista, heterosexista, normalizador– de la pareja proletaria. Son textos, en fin, que hacen del animal y del matadero una instancia de politización y de desafío a una norma humanista, burguesa, individualista, pero que terminan reduciéndolos a una figura o tropo de sentidos políticos matizados en el humanismo, como contracara de la dignidad humana, civilizada, obrera, etc.; funcionan sobre el supuesto de que hay algo propiamente humano, una “naturaleza humana” que se vuelve visible en su contraste y jerarquía respecto de los cuerpos e intensidades animales, que permanecen, más allá de una identificación provisoria y de un contagio intermitente, como pura alteridad respecto de lo humano.

Los mataderos de Kohan y Busqued trabajan sobre una materia irreductible a esa distribución: son textos que desbaratan, desde su forma misma, los mecanismos formales que permiten poner a distancia la vida animal, volverla cosa, insignificancia, ausencia de sentido. Al contrario, iluminan una zona irreductible a esa distinción trazando justamente el umbral o la línea de pasaje entre cuerpos en la que lo *viviente*, y la relación ética, eventualmente política entre cuerpos, desplaza el lugar que antes ocupaba lo humano como presupuesto de reconocimiento y de relación. El rumor del texto de Kohan y los animales muertos en el de Busqued demarcan el espacio que ya no puede reconocerse como humano sino como viviente: en esa dislocación se juega una nueva sensibilidad y una nueva política.

Los mataderos dejan de ser dispositivos retóricos y estéticos de una política humanizadora (sea civilizatoria, proletaria, etc.) y se vuelven saber biopolítico que reordena lo visible y lo sensible en torno a un “viviente” que no coincide con lo humano –trazan un nuevo “común” que se constituye en el contagio imparable con el animal porque ha dejado de invocar los nombres reconocibles de lo humano para inscribir eso que no tiene nombre: sus cuerpos, su vida, su existencia como viviente.

“Argentina y la UE en la guerra de los clones” titulaba, hacia finales del 2011, un artículo del *Wall Street Journal* prolijamente reproducido un par de días después por *La Nación*. Tal guerra alude a la pugna entre países sudamericanos –principalmente Argentina y Brasil– y la Unión Europea en torno a las restricciones sobre los productos alimenticios y farmacéuticos derivados de animales clonados, sobre todo carne y leche, pero también medicamentos. “Argentina –dice la traducción de *La Nación*– emerge como el abanderado de la carne clonada”, buscando convertirse en los próximos años en el mayor exportador mundial de productos clonados y transgénicos: otro (o el mismo) sueño del país agroexportador, pero ahora potenciado por el salto *biotech* que pone en el centro de las apuestas ya no el clima benéfico de una naturaleza supuestamente privilegiada –la Pampa, su extensión infinita, etc.–, sino los laboratorios que reemplazan aquella extensión del “campo” con la producción intensiva de cuerpos, y que hacen de la vida animal un nuevo terreno de capitalización. En efecto, en el año 2002 la compañía Biosidus, en colaboración con la UBA y el Conicet, produjo el primer animal clonado en la Argentina, una ternera a la que se nombró “Pampa”, marcando la nacionalización de ese cuerpo y al mismo tiempo su naturaleza como mercancía: los vocabularios de la clonación y la transgénesis, claramente, no pueden ni quieren borrar los signos de la nación; al contrario: se trata, después de todo, de mercancías para consumo global y, como tales, tienen que entrar en los diagramas globales de inscripción de ese biocapital emergente.<sup>125</sup>

<sup>125</sup> Ver “Argentina ya tiene su animal clonado”, *Página/12*, 13 de agosto de 2002, sección Sociedad [disponible en [www.pagina12.com.ar](http://www.pagina12.com.ar) (última consulta: 15/1/2014)]. En cuanto a clonación y nación, ver Sarah Franklin, *Dolly*

La secuencia de los clones se vuelve, a partir de allí, vertiginosa: en el 2003 nace “Pampa Mansa”, luego “Pampa Dulce”, “Pampa Serena” –se habla de la “Dinastía Pampa”–<sup>126</sup>; en el 2004 llega “Pampero”, un semental prodigioso; con la velocidad propia de la clonación (que recuerda un texto de Copi o de Aira) los clones parecen reproducir al infinito los lenguajes e imágenes de la Argentina identificada con “el campo”. En el 2009, nace “Manuel”, el primer toro clonado de la raza Brangus, cuya nacionalidad no deja lugar a duda: nace un 20 de junio, el día de la bandera, de donde deriva su nombre, en honor a Manuel Belgrano; resulta de una combinación de saber e inversión económica entre la Universidad de San Martín y una compañía llamada ARG Natural Beef: de nuevo se nacionaliza para exportar. El primer caballo clonado también se nacionaliza: es el “BS Ñandubay Bicentenario”, que nace en el 2010 y lleva el nombre del nuevo siglo de la nación. En el 2011 nace “Rosita ISA”, la primera vaca bi-transgénica que sería capaz de dar, gracias a su modificación genética, leche maternizada apta para consumo de bebés humanos: una versión a la vez arcaica y futurista de la nodriza animal. (ISA remite a las siglas combinadas del INTA y de la Universidad de San Martín, que fueron los organismos que colaboraron en la clonación: la nación –“Rosita”– y el Estado en sus organismos, en la inflexión neodesarrollista de la última década).<sup>127</sup>

---

*Mixtures. The Remaking of Genealogy*, Durham, Duke University Press, 2007, donde la autora trabaja el doble movimiento por el cual la clonación desestabiliza profundamente modelos de genealogía y linaje y a la vez es recapturada por los signos de la nación y del “capital nacional”.

<sup>126</sup> Ver “Más que campo: una fábrica”, *Clarín*, 9 de septiembre de 2006, suplemento Rural [disponible en [www.clarin.com](http://www.clarin.com) (última consulta: 15/1/2014)].

<sup>127</sup> Ver “La vaca sagrada”, crónica de Josefina Licitra en torno a “Rosita”, *Anfibia*, [www.revistaanfibia.com/cronica/la-vaca-sagrada-2](http://www.revistaanfibia.com/cronica/la-vaca-sagrada-2) [última consulta: 15/1/2014].

La serie de animales clonados, como se ve, se acelera. Pasa por allí una apuesta, una nueva imaginación o un nuevo sueño de la nación y del capital en torno a la vida animal como modo de insertarse en el mercado global, y que evoca el primer ciclo exportador argentino que subtiende la saga de los mataderos. En torno a esa nueva apuesta se juega, evidentemente, “la guerra de los clones”, que es una guerra (como toda guerra moderna) en torno a la circulación de recursos y mercancías, que ahora pasa por el dominio de ese *bios* animal vuelto instancia de propertización y de capitalización (de devenir-mercancía). Y al mismo tiempo, y de modos complementarios, se trata de nacionalizar ese *bios* capitalizado, como lo demuestra, con una sistematicidad implacable, la secuencia de los nombres de los clones: los animales clonados llevan el nombre de una patria a la vez idílica y mítica (la “Pampa Mansa”, “Rosita”, “Ñandubay Bicentenario”) y de los signos de un futuro que se lee como “branding” –donde los nombres nacionales van junto a los laboratorios (BS por Biosidus, ISA por INTA y San Martín, por caso, lo cual no nos permite nunca olvidar de que estamos ante mercancías: no son símbolos nacionales sino mercancías que llevan la nación porque están hechas para la exportación). La clonación de cuerpos es una clonación de lenguajes: se reproducen los cuerpos y los lenguajes pero para marcarles una nueva temporalidad, un nuevo ciclo, un futuro que se quiere nuevo a partir de –justamente– la repetición.

La guerra o saga de los clones interesa porque pone en escena (esto es: reinscribe) el tema clásico de la relación entre cuerpo animal y capital, que articula, según vimos, toda una coordenada de los textos sobre mataderos: la de los modos en que el cuerpo animal fue un cuerpo siempre ya investido, capitalizado, atravesado por tecnologías, saberes y lenguajes por los cuales se constituye como mercancía, y donde el ciclo de la vida orgánica se vuelve instancia de capitalización.

El animal clonado dramatiza una operación que hace del animal no solo una propiedad sino fundamentalmente una instancia de inversión, de optimización, de mejoramiento: la vida, el ciclo biológico mismo como instancia de capitalización. El animal como paradigma del cuerpo propertizado, cuyo ciclo de la vida queda enteramente subsumido bajo el signo del capital: su vida y su muerte se vuelven instancias de un cálculo y de una medida que son definidas por la racionalidad del capital.<sup>128</sup> Si el animal es el cuerpo-mercancía por excelencia, el animal clonado es una iteración y una radicalización de esa lógica que tiene la edad de la modernidad misma; el clon marca el umbral que en el presente define el nudo entre cuerpo viviente y capital, y los nuevos modos en que los cuerpos se vuelven propertizables. Define una nueva trama y una nueva escala por la cual el cuerpo y la vida son atravesados por el capital, literalmente reinventados como mercancía; desde allí redefine la relación con lo corporal y lo biológico en general.

La guerra de los clones revela, sin embargo, su novedad si la pensamos sobre el contexto más vasto, y más complejo, del reordenamiento de la distinción entre humano/animal y de

<sup>128</sup> Es conocida, en este sentido, la historia de la concepción de la línea de montaje vertical por parte de un asesor de Ford –la línea de montaje vertical que, como se sabe, será la piedra fundamental del fordismo– a partir de su visita a los mataderos de Chicago, en los que se había diseñado la línea vertical como proceso mecanizado de desmembramiento de los cuerpos de los animales sacrificados. La línea de montaje fordista invierte la secuencia –arma autos en lugar de desmembrar cuerpos–, pero la reproduce como secuencia mecanizada que asegura la optimización del tiempo y la aceleración de la producción. El automóvil Ford, que será la mercancía icónica de una fase del capitalismo, se “calca” así sobre un cuerpo animal capitalizado y atravesado por la modernización de la producción. Ver Henry Ford, *My Life and Work*, Nueva York, Doubleday, Page T&Co., 1922 [disponible en [www.gutenberg.org](http://www.gutenberg.org) (última consulta: 24/1/2014)].

la nueva relevancia o el nuevo protagonismo de ese *bios* desde el cual toda distinción entre especies se revela inestable. La “guerra de los clones” es, entre otras cosas, una disputa en torno a esa nueva convivencia o esa nueva continuidad entre vida animal y humana que pasa, por caso, por leche maternizada que podría venir de una vaca o por medicamentos gestados en cuerpos animales; pasa, en otras palabras, por los modos en que la clonación y la inflexión transgénica desafía distinciones entre especies que fueron decisivas para una ontología de lo humano. El clon es pura biología: atraviesa el organismo, el cuerpo, la especie como forma visible (especie deriva de *specere*, de donde extrajo sus sentidos clásicos anteriores a la “modernidad biológica”) y hace del *bios* –de la hechura genética– un nuevo terreno de especificación de relaciones y de posibilidades entre cuerpos. El animal clonado se vuelve una prótesis más íntima, más inmediata, más constitutiva si se quiere, que el animal domesticado –y justamente es la posibilidad de un nuevo agenciamiento tecno-biológico lo que pone en cuestión ordenamientos tradicionales de cuerpos.

Este contexto ampliado en torno al clon pasa, justamente, por el desmontaje del horizonte de lo salvaje que tiene lugar en la imaginación cultural desde al menos los años sesenta. Es justamente en el proceso de interiorización, de inmanen-tización de la vida animal donde se inserta el clon: en continuidad inmediata, cada vez más inseparable, con la vida del cuerpo “humano”, justamente allí donde la frontera exterior de lo salvaje desaparece, donde la extensión de la Pampa es reemplazada por la interioridad del laboratorio y la microscopía del gen, y donde es la nueva inmanencia de lo viviente lo que define la intersección entre capital y biopolítica.

## CAPÍTULO 4

### ESE PUEBLO QUE NUNCA DEJARÁ DE SER ANIMAL:

. OSVALDO LAMBORGHINI<sup>129</sup>

“Las fuerzas de la naturaleza se han desencadenado”,<sup>130</sup> sentencia el narrador de “El fiord”, el primer texto publicado por Osvaldo Lamborghini, en 1969. La frase califica, como se recordará, la secuencia vertiginosa que atraviesa el texto, y que le dio a su autor un lugar legendario: una orgía, un nacimiento, un acto caníbal que alegorizaban las tensiones y alianzas del movimiento peronista en los años sesenta, y que sexualizaba como nunca antes las representaciones de lo popular y del peronismo en la literatura argentina. Pero la frase también anuncia o marca, en un gesto *a la Sade*, otra transición: la de unas *fuerzas* fuera de lugar, que irrumpen y se expresan –que se “desencadenan”– más allá de las representaciones que hasta ese momento habían codificado y demarcado los límites que diferenciaban lo instintivo de lo

<sup>129</sup> Este capítulo apareció en una versión más temprana en Natalia Brizuela y Juan Pablo Dabove (comps.), *Y todo el resto es literatura. Ensayos sobre Osvaldo Lamborghini*, Buenos Aires, Interzona, 2007.

<sup>130</sup> Osvaldo Lamborghini, “El fiord”, *Novelas y cuentos*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1986.

social, lo natural de lo cultural, lo primitivo de lo civilizado y, en fin, lo animal de lo humano. Esas fuerzas naturales que se desencadenan son las que movilizan el nacimiento, la orgía, el asesinato y la comilona caníbal: su canal de expresión es el peronismo y, por lo tanto, el pueblo y sus representaciones. Tales “fuerzas de la naturaleza” --que se revelarán *contra natura*, anómalas, informes-- y los sentidos del pueblo se anudan aquí de modo inseparable: la escritura de Lamborghini, su primer texto, será el lugar en el que el “pueblo” y el “animal” se anudan con una intensidad sin precedentes en la literatura argentina, y que se revelará decisiva para las escrituras futuras. El cuerpo y sus “necesidades básicas” ocupará el centro de la escena de lo político --y eso es lo que en Lamborghini se piensa desde el animal.

La escritura de Lamborghini se poblará, a partir de esas “fuerzas de la naturaleza” desencadenadas, de pequeños monstruos, populares y cotidianos: el niño proletario, los tadeys, el pibe Barulo --una galería de personajes hechos de deformidades, enfermedades hereditarias, de anomalías y de excepciones a las “leyes de la vida” que, hasta bien entrado el siglo xx, no dejaban de resonar en los vocabularios normalizadores de la sociedad argentina--. Contra esos vocabularios, la escritura cultiva una especie de régimen o de procedimiento que se va generalizando, donde la “naturaleza” y sus fuerzas se vuelven un reino de excepciones y donde los cuerpos pierden forma, se vuelven ilegibles o irreconocibles a su género, su clase o su especie: el “culón” de “El pibe Barulo” que deforma el cuerpo masculino, arrastrando la transparencia de su norma sexual; los “tadeys”, criaturas opacas a toda clasificación en especie, desenfrenadas ante la visión de una pija; los proletarios, la familia de degenerados cuya herencia maldita pone en crisis su pertenencia a lo humano, etc.: una galería de figuras *contra natura* y que comparten el gesto reiterado de desarmar y minar toda gramática de representación de los cuerpos como figura

unitaria, como unidad jugada en torno a una forma definida, reconocible, para hacerlos expresar esa “fuerza” que los atraviesa y les asigna un nuevo horizonte de intensidad. Algo en estas figuras excede los modos de representar, clasificar a los cuerpos, es decir, a los modos en que hasta ese momento la cultura había dado forma a los cuerpos –o quizá mejor dicho, algo que excede los modos en que hasta ese momento se habían codificado la oposición entre la forma y lo deforme, entre el cuerpo formado y el cuerpo informe–. Eso que desarma un régimen de representaciones, eso que recompagina todo un orden de visibilidad de cuerpos –un “orden de individuaciones”, dice Rancière–, eso que disloca, de forma definitiva quizá, un modo de enlazar palabras y cuerpos –eso es lo que, quiero sugerir, se desencadena en esas “fuerzas” que vienen desde “El fiord”, y que tienen que ver con un desfundamiento de lo que se entendía por lo natural, lo orgánico y lo corporal en su relación con la cultura y con la política.

En el centro de ese reordenamiento está el animal y la relación entre animalidad y escritura. El animal o lo animal cifra aquí ese repertorio de fuerzas que estallan los cuerpos, los vuelven inciertos, los deforman; fuerzas que han perdido la referencia a una naturaleza entendida como el otro del hombre –y confinadas al exterior de lo social al que las arrojó la imaginación moderna– y que irrumpen, dislocan, impugnan las formas de lo humano y de lo social: en Lamborghini el animal demarca el terreno en el que tiene lugar esta dislocación. Pone en escena una intensidad corporal, orgánica, sexual, biológica que no puede contenerse bajo los signos de una humanidad vaciada –donde los nombres y las normas de lo humano que poblaban la cultura de ese momento no pueden dar cuenta de eso que empieza a pasarles a los cuerpos: el animal llega allí para iluminar esa crisis y ese reordenamiento.

“El fiord”: el relato inscribe esas “fuerzas de la naturaleza” que, evidentemente, no provienen de un afuera o de un más

allá de lo social, sino del adentro de los cuerpos, y del interior del orden político: el relato tiene lugar, como se recordará, en un espacio cerrado donde se condensan todas las tensiones y del que solo salen al final, después de comerse al líder; allí todo pasa por procesos corporales: alianzas y antagonismos políticos se leen en la trama de la sexualidad, la alimentación, etc. La naturaleza desencadenada aquí no es, entonces, una fuerza que viene de un exterior sino desde la inmanencia de los cuerpos; no remite aquí a la alteridad de lo salvaje sino a un conjunto de intensidades informes, que recorren el suelo de lo social, y que dispone a los cuerpos bajo la luz de una proximidad incontenible de la dimensión animal, que parece ocupar todo el espacio de la representación con las funciones, las necesidades, los procesos que en los cuerpos es indisoluble de lo animal: comer, coger, parir; todo aquí se reduce o se condensa en una corporalidad expansiva, extensa: *todo se animaliza*. No solo los participantes de la escena de “El fiord” se animalizan, sino que hay animales en la escena también: cucarachas, cuervos, gatos que conviven, comparten el festín con los cuerpos humanos. Los cuerpos se tornan instancias de una animalidad multiplicada, diversa, donde cada cuerpo se refleja en el animal que es el otro. El Loco le da latigazos en los ojos al Sebas, “como se estila con los caballos mañeros”; el Sebas es el “amigo entrañable, perro inmundo”; el niño que nace “respira y mueve la cola”; cuando el Sebas enfrenta al Loco, se pone “en cuatro patas, mostrándole sus verdinegros colmillos”, etc. El tropo animal, el animal como figura retórica, aquí adquiere una densidad y una condensación desmesurada que indica otra cosa: ese fondo animal se vuelve condición de representación o de visibilidad de los cuerpos; de allí el texto extrae las intensidades que lo recorren; esa es la luz que dispone sobre las materias y las acciones y las fuerzas que desencadena.

Sin duda, como dice Ludmer,<sup>131</sup> “El fiord” inscribe la bajeza de la traición y las alianzas cambiantes del peronismo a través de este universo de pasiones primarias y de pulsiones e instintos: es la *horda* como protagonista de una política violenta que pasa por pactos pragmáticos y no por “ideas”. Pero este trasfondo de la política, este agujero o madriguera donde tiene lugar el nacimiento y la “fiestonga” es también el umbral de la vida orgánica, animal, natural –la “parte animal” de la vida humana– *que aquí ocupa el centro de la escena*; la vida o lo viviente como dimensión del deseo, de las necesidades llamadas “básicas” y que atienden a la “mera” supervivencia de los cuerpos: el cuerpo en sus necesidades específicas, el cuerpo como repertorio de necesidades y deseos específicos e inmanentes a la vida orgánica y corporal. Ese umbral de las *necesidades corporales*, que vuelve ambivalente todo criterio de distinción entre humano y animal, aquí se vuelve la superficie que hace legible la política. Esa es la luz que el texto de Lamborghini arroja sobre el peronismo y sobre el “pueblo”; lo que aparece en “El fiord” es una zona de pasaje y de contagio entre el animal y la política, entre esa vida animal que atraviesa los cuerpos y los empuja hacia el límite mismo de su configuración, y la vida política, la política que en la Argentina de los sesenta se conjugó en torno al peronismo y a las alianzas y guerras sobre el legado de Perón.

#### COMER, COGER: EL GIRO ANIMAL

“El fiord” es, como se ha señalado muchas veces, una alegoría que pone en escena un repertorio de símbolos políticos –CGT,

<sup>131</sup> Josefina Ludmer, *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2012.

Vandor, etc.– y los ata, de modo explícitamente arbitrario, a una corporalidad informe, que se quiere irreductible y resistente a los sentidos que se le proyectan y se le asignan. Es la arbitrariedad de la alegoría –el hecho de que el significado sea heterogéneo al significante, y que la materialidad del significante resista toda captura de sentido– lo que aquí interesa, porque es esa resistencia lo que adquiere una centralidad y una relevancia inéditas.<sup>132</sup> Puesto que aquí no se juega una tensión entre lo corporal y lo espiritual, entre la materia y el espíritu, sino una tensión *específicamente moderna*, propia del universo de la biopolítica y que pasa por la administración de los cuerpos y de su vida –la tensión entre *bios* y *zoé*, persona y no-persona, entre las formas de vida políticamente reconocidas y la vida animal, preindividual, no-subjetiva, como “puro” repertorio de intensidades y de fuerzas–. Lo que se anuda o se conjuga en “El fiord” de modo inédito en la cultura argentina es justamente *la distancia entre esa corporalidad extensa, esa carne que ocupa y protagoniza el orden de lo visible y las formas de subjetividad política*. Lo que aparece son cuerpos, “fuerzas” que no terminan de acomodarse a la sintaxis de posiciones y alianzas de lo político –una corporalidad que no tiene lugar, que no tiene “parte”, como dice Rancière, en un orden de subjetivaciones políticas–. Eso que está en exceso: eso es lo que aquí se marca bajo el signo del animal, y que sale a la superficie en el espacio móvil, fluctuante, intenso, del peronismo. No se trata sin embargo de que este exceso, eso no incorporable, asedie y desorganice el ordenamiento político como una especie de resto inasimilable y siempre un poco metafísico. Se trata, al contrario, de que precisamente sobre esa dimensión incierta de los cuerpos,

<sup>132</sup> Guy Hocquenghem y René Scherer, *El alma atómica*, Barcelona, Gedisa, 1987.

sobre esa carne que no tiene género ni especie se proyectan las decisiones y las gestiones sobre las vidas que se cuidan, las distinciones políticas entre vidas y entre subjetividades. Es la carne, lo orgánico, la corporalidad en su inmanencia, lo que Lamborghini lee en el peronismo como el signo de una política que ya no puede ser simplemente “humana” sin tener en cuenta eso animal que ocupa el centro de la escena. (“El niño proletario”, en *Sebregondi retrocede*, llevará esta lógica hasta un extremo inédito):

Lo que se juega en “El fiord” no es tanto la oposición entre lo popular y lo culto, entre lo normativo y lo queer, del sujeto y su “resto” o de la nación y su “otro”, sino de un universo en el que los cuerpos se han vuelto opacos, intraducibles a los lenguajes que los reconocían y asignaban valor: un universo en el que las “fuerzas” han dejado de sostener, de anclar el edificio de las identidades culturales y políticas, y donde las diferencias, las distinciones, los antagonismos que le habían dado una cierta forma y un relato a la modernidad argentina se dislocan al enfrentar esa corporalidad resistente, reacia, abierta, indeterminada, que dice que los cuerpos ya no responden a los nombres que los hablaban y los expresaban; una corporalidad que deja de traducir un orden previo, y en la que se realiza tanto una nueva rebeldía, un nuevo desorden y una revuelta, como también una violencia que ya no tiene víctimas claramente preasignadas sino que se generaliza y se contagia: la vida del cuerpo emerge en el interior de la vida política y las disloca radicalmente.

La escritura de Lamborghini da cuenta de esa dislocación, y lo hace en torno al evento del peronismo: piensa al peronismo en términos de una crisis de las retóricas y las pedagogías de lo humano que hasta ese momento poblaban los proyectos culturales a izquierda y derecha, y les contrapone la potencia de ese *animal peronista*, ese peronismo que viene como fuerzas, con intensidades y formas ilegibles bajo las re-

tóricas de lo humano disponibles. Eso es lo que, desde el animal, la escritura de Lamborghini lleva hasta un extremo sin retorno y desde allí abre una línea que llega hasta el presente.

El peronismo fue, desde luego, inseparable de la relación con lo animal en la literatura: toda una literatura en torno al “aluvión zoológico”, desde “El otro cielo”, de Cortázar, hasta *La ciudad de los sueños* de Juan José Hernández, el peronismo fue siempre marcado bajo la luz de una diferencia inhumana, prehumana, el cuerpo animalizado o animalesco que demarca los límites de una humanidad amenazada –una humanidad reconocible, pues, en esa misma amenaza, esa *humanitas* que siempre está a punto de perderse ante el animal, el monstruo, el bárbaro, el indio, etc. y que, en el nombre de su fragilidad justifica cualquier violencia–. En estos textos, el animal peronista se recorta, nítido, contra el rostro de una humanidad reconocible: pensemos en el montaje textual de “El otro cielo”, o en “La fiesta del monstruo”, de Borges y Bioy. Son textos que, con toda la ambivalencia y los contagios que llevan adelante, trazan, siquiera como punto de partida, un contraste nítido, preciso, entre el animal y el humano, el monstruo y el sujeto, el cuerpo sin límite de los “otros” y el rostro definido del yo. Esa premisa es lo que se deshace en “El fiord”: *el animal se instala en el centro de la imaginación de lo político* y desde allí irradia una intensidad definitiva que ya no se contrapone a lo humano sino que lo ocupa, lo satura de nuevas fuerzas, lo revela bajo el signo de un cuerpo insaciable. El texto narra, o mejor dicho, dramatiza esta dislocación: mientras el narrador está hundido en la “fiestonga de garchar”, su esposa aparece, “con nuestra hija entre los brazos, recubierta con ese aire tan suyo de engañosa juventud”, “lumínica y casi pura”: es esa figura femenina, entre angelical y virginal, la que aquí refleja una humanidad que ya no tiene lugar en el universo del texto: una “casi” pureza respecto del fondo animal de la fiestonga. Y se relaciona con lo que llega desde el puerto, el Norte poblado

por el repertorio de imágenes idílicas del pueblo trabajador matrizadas en vocabularios noreuropeos (el “fino cantar de rubias lavanderas”, los retratos de los poetas ingleses: lo que llega desde el puerto). Esa retórica y esas imágenes de humanidad aquí son íntegramente desplazadas: la esposa se termina yendo; queda el “aquí” del animal, el relato orgiástico, caníbal, ocupando íntegramente el espacio de la política; desde ahí disloca los modos en que las retóricas de lo humano –y la matriz humanista de las que provienen– construyen sentidos normativos y modos de lo visible. La vida animal deja de ser, simplemente, el “otro” de la política, para instalarse como foco de fuerzas, como potencia y como pulsión, en su núcleo mismo: el peronismo de Lamborghini será el lugar de esta dislocación imparable.

De esa imagen idílica de la esposa el narrador de “El fiord” pasa al “Sebas”, que es la cifra del desplazamiento hacia el animal. El nombre es el anagrama de las “bases”, y remite al pueblo como terreno orgánico, material, deseante y afectivo de la política: pone en escena la crisis de la representación política a partir de las intensidades preindividuales que despliega. Es el punto de intercambio y de dislocación general: es el hambre, el despojo, la agonía de la supervivencia, y al mismo tiempo “la poesía, la revolución”; con su “hocico de comadreja” se sabrá prender “a cualquier agujero que destile humanidad”.<sup>133</sup> El Sebas es *al mismo tiempo* un cuerpo reducido a sus necesidades biológicas siempre insatisfechas –el hambre, el sexo: “qué importaba que no le diéramos de comer ni de coger”– y el lugar de la resistencia y la esperanza: el Sebas (ya resuenan algunos rasgos de los tadeys aquí) es el punto de oscilación, de pasaje entre una imagen de humanidad vaciada, ahuecada y una animalidad intensa, desde las que se distri-

<sup>133</sup> Lamborghini, “El fiord”, ob. cit., p. 27.

buyen deseos, pulsiones y violencias. El Sebas indica precisamente ese umbral en el que necesidad y deseo, reproducción y supervivencia y placer –la oposición que, clásicamente, distingue la supervivencia animal “básica” de lo propiamente humano– se suspende: *comer* y *coger*, alimentación y sexualidad iluminan aquí impulsos o “fuerzas” que dejan de significarse bajo la distinción de lo humano o lo animal; provienen de un sustrato irreducible a esta distinción, y desde ahí cambian el horizonte sobre el que tienen lugar los cuerpos.<sup>134</sup>

Me gustaría leer dos recorridos clave alrededor de la irrupción de este “giro animal” de lo político en la escritura de Lamborghini; esos recorridos permiten comprender mejor algunas de las operaciones de esta escritura en torno al animal y a la vez pensar series literarias en torno a ellas.

## I. DEL “PUEBLO” AL “ANIMAL”

La dislocación de la distinción entre animal/humano que lleva adelante “El fiord” tiene lugar alrededor de la cuestión de la “clase obrera” y de la representación estética y política del “pueblo” en el peronismo. Narra la traición de la clase política a la representación de las bases (en la traición del narrador hacia el Sebas), al mismo tiempo que inscribe la crisis formal de la representación estética y política del pueblo como una reorganización de lo nombrable y de lo visible: es, evidentemente, el pueblo abyecto, la horda, que ninguna convención literaria hasta ese momento ha podido simbolizar, pero

<sup>134</sup> Ver Fermín Rodríguez, “Escribir afuera: literatura y política en Walsh y Lamborghini (Para una lectura de *Tadeys*)”, en Brizuela y Dabove (comps.), ob. cit., y Ricardo Straface, *Oswaldo Lamborghini; una biografía*, Buenos Aires, Mansalva, 2008.

también (y complementariamente) es un salto en el régimen de sensibilidad que se juega desde “lo popular”, donde lo que irrumpe es un núcleo de fuerzas presubjetivas.<sup>135</sup> En esta crisis alrededor de las entonaciones de la representación del pueblo, creo que “El fiord” interviene inscribiendo el anudamiento entre lo popular y lo animal, entre los códigos de legibilidad social y política de los cuerpos populares (y el pueblo también como la sede de la ciudadanía y los sentidos de lo nacional) y su deslizamiento hacia eso que pasa por los cuerpos y que no se puede asignar en la economía de lo social, ese umbral de lo viviente deseante y afectivo que emerge en contigüidad con el animal, la “vida” primaria, lo meramente orgánico o la vida en tanto que “mera” supervivencia y satisfacción de necesidades denominadas “básicas”. El pueblo en su hambre, en su sexualidad siempre excesiva, en su irracionalidad y en sus instintos, en la naturaleza pre-individual de la “horda”: toda una constelación de sentidos enlazan al pueblo con una animalidad heterogénea, plural, en la que encuentra a la vez su verdad, su potencia y su violencia.

El “pueblo animal” o la animalidad del pueblo en general funcionó (y funciona) en el repertorio de la cultura como mecanismo de deshumanización retórico o tropológico: la metaforización animal del pueblo suele interpretarse como la indicación de una falta, una carencia, una negación respecto de una humanidad realizada o posible; el animal indicaría eso que en el pueblo se marca como una falta respecto de una humanidad normativa o ideal. Si por un lado el pueblo es el fundamento de la soberanía moderna y el núcleo de las identidades nacionales, paradójicamente, como señala Agamben, el pueblo –cuando refiere a los miserables, los

<sup>135</sup> Ver al respecto Graciela Montaldo, *Zonas ciegas. Populismos y experimentos culturales en Argentina*, Buenos Aires, FCE, 2010.

indigentes, los excluidos sociales— inscribe la proximidad de esa degradación o pérdida de la dignidad humana, con la animalización, brutalización, bestialización, hacia una dimensión primaria de lo vivo.<sup>136</sup> El animal entendido como metáfora nombraría esa falta o quiebre de la dignidad que hace reconocible la vida como humana: el pueblo animal sería así la metáfora de un *bios* que se pierde, es destruido, se deshace, para volverse pura *zoé*, indiferenciada, lo informe, en un *continuum* con lo animal. El animal indicaría la degradación de lo humano que se revela en el pueblo explotado, expropiado, humillado, etc.

“El fiord” literaliza la metáfora y al hacerlo invierte su sentido. Evidentemente, la diferencia entre metafórico y literal, sentido figurado y primario, tropo y significado no está nunca fijada de antemano y es siempre, sistemáticamente, terreno de inestabilidad y deconstrucción; en todo caso, la escritura de Lamborghini hace explícito ese deslizamiento implacable, permanente, de lo “figurado”, metafórico, hacia lo literal, efectivo, pragmático e inmediatamente corporal: en su escritura toda metáfora se vuelve cuerpo, o afecta y pasa por los cuerpos (“La causa justa” y “El pibe Barulo”, como se recordará, harán de este deslizamiento la materia de su relato). En ese deslizamiento, el animal y el pueblo se funden y se vuelven continuos; *la “metáfora” se vuelve estado de cuerpos*; en el pueblo, los límites mismos de lo humano se borroncan y se disuelven: no hay una ontología de la especie que asegure la humanidad de esos cuerpos; el animal no los significa solamente; también los describe: el pueblo de Lamborghini emerge en esa zona de indistinción.

El animal emerge entonces en el interior del pueblo. Esto es: el umbral de lo viviente, de lo animal en el humano, se

<sup>136</sup> Agamben, *Homo Sacer*, ob. cit.

vuelve foco de politización, nuevo horizonte de luchas políticas: son las “necesidades básicas” las que se ponen en juego y se movilizan como sentido de lo político. “Como nunca le dábamos de comer”, dice el narrador, “parecía el entrañable Sebas un enfermo de anemia perniciosa, una geografía del hambre, un judío de campo de concentración –si es que existieron los campos de concentración– un miserable y ventruado infante tucumano, famélico pero barrigón”.<sup>137</sup> El campo de contagios retóricos es imparable: por un lado, el Sebas está en el lugar del animal doméstico o del esclavo: es el dependiente, el subordinado absoluto, el cuerpo sujeto al amo (al que se “le da de comer” o no); por otro, y consecuentemente, el personaje marca el límite de la supervivencia: el cuerpo reducido a su hambre, a su pura necesidad, justamente en ese umbral compartido por humanos y animales, donde la *zoé* irrumpe en todo *bios*, o en todo caso, donde el cuerpo reducido a sus necesidades de supervivencia vuelve esas necesidades infinitas, insaciables: el cuerpo hambriento del Sebas se convierte en una demanda perpetua, en un terreno de luchas incesantes. De la misma forma, la sexualidad define el otro eje de la necesidad: el Sebas es “recontracalentón”, en su pura debilidad se arrastra para que le “den de coger”; otra vez, *el cuerpo en sus necesidades satura la representación del pueblo*. Es el pueblo que siempre “pide más”, y que siempre está en el límite de la supervivencia: esa demanda infinita del cuerpo aquí se superpone al pueblo. “El fiord” *ilumina la insrancía en la que el “pueblo” coincide con las necesidades y los deseos de sus cuerpos y los proyecta al centro de lo político*: ahí emerge el Sebas y su existencia entre lo humano y lo animal. Es el pueblo como cuerpo insatisfecho –y más allá de toda satisfacción–, en su escasez eterna, en su existencia a la vez en estado

<sup>137</sup> Lamborghini, “El fiord”, ob. cit., p. 29.

de supervivencia y en la desmesura de sus deseos, en su hambre infinita y en su calentura insaciable que lo deja siempre a distancia de una humanidad plenamente realizada. Si, como quería Deleuze, no se sabe de antemano lo que puede un cuerpo, *tampoco se sabe de antemano lo que un cuerpo necesita*: esa indeterminación, esa apertura infinita es la novedad que trae el animal a la cultura argentina en el pueblo (y en el peronismo) de los textos de Lamborghini.

La traición política, la política como traición y como falla de la representación de lo popular, se vuelve entonces herramienta para pensar otra cosa –para pensar la materialidad orgánica, pulsional de los cuerpos, sus necesidades a la vez “básicas” e indeterminadas, como horizonte último de lo político–. Esos hombres que son (como) animales –la horda, los brutos, las bestias– son indisolubles del sujeto popular y del ciudadano: no son la versión previa de un sujeto nacional en formación y que, a partir de las pedagogías culturales, civilizatorias o políticas, llegarán finalmente a una humanidad realizada; *no son el pasado, son el futuro*; son el terreno en el que efectivamente se despliega lo político allí donde –como es el caso de la Argentina a partir del peronismo– esa política coincide plenamente con las luchas en torno a la *justicia de los cuerpos* –las luchas en torno a las necesidades infinitas, los placeres infinitos, las violencias infinitas que hacen de la vida de los cuerpos su punto de origen y el horizonte de su continuo despliegue–. *Comer y coger*: de eso estarán hechas, parece decir esta escritura, muchas luchas de la cultura y la política futuras. Allí ya están contenidas, podemos pensar, las luchas que décadas después pondrán a piqueteros, travestis y prostitutas en el centro de las demandas democratizadoras reconfigurando los sentidos y los rostros de las luchas populares; allí se anticipan las escrituras de Gabriela Cabezón Cámara, Washington Cucurto, Naty Menstrual, Alejandro López o Dalia Rosetti redefiniendo los modos en que el “pueblo” habita y moviliza los límites de la cultura;

allí ya está la Evita del cuento de Perlongher (“Evita vive en cada hotel organizado”) bajando desde el cielo a cumplirles las promesas a los cuerpos, o la maravillosa *Dante y Reina* de Aira, trabajando sobre el umbral radicalmente inestable entre los animales y la “villa”. *Comer* y *coger* son las gramáticas básicas de esos impulsos que se despliegan en la superficie de la literatura con el Sebas de Lamborghini.

Ese umbral es el que la escritura de Lamborghini interroga, no como “animalización” de lo humano –eso presupone una noción estable de la especie humana–, sino como zona de indistinción sobre la que se trazan distinciones biopolíticas y donde esas mismas distinciones se vuelven ambivalentes. No se “animaliza” a los hombres aquí; lo que sale a la luz en esta escritura es esa dimensión o ese vector en el que los cuerpos en tanto que tales, en sus “necesidades básicas” se vuelven materia política, justamente porque esas “necesidades básicas” nunca están predefinidas de antemano: las “necesidades básicas” no son programas biológicos, son territorio de lucha y de politización de los cuerpos, y es este saber lo que el Sebas inscribe en la cultura argentina. Ese pueblo es aquí esa zona entre *bios/zoé*, ese umbral, que nunca termina de ser humano y cuya animalidad, sin embargo, tampoco tiene forma precisa; su existencia no se define por los bestiarios de la cultura ni por las fantasías zoomórficas de la política (que han sido siempre la contracara del humanismo dominante) sino por ese vector irreductible al humanismo que es el de *la immanencia de esa vida sin forma definida*, esa vida como potencia de despliegue, como necesidad inagotable y como intensidad indeterminada –esas vidas de santos y de monstruos que son las vidas del pueblo peronista arrastradas hacia el infinito a partir de sus “necesidades básicas”.

El anudamiento entre lo popular y lo animal se va a intensificar en “El niño proletario”, incluido en *Sebregondi retrocede* (1973). El “niño proletario” entra en el linaje del Sebas

y su régimen de representación entre humano y animal: es la “larva criada en el medio de la idiotez y del terror” que funciona como la contracara aritmética de los “palacios multicolores” de la infancia burguesa, demasiado humana: de nuevo la disputa o el antagonismo político tiene lugar alrededor de una corporalidad incierta, una biología informe sobre la que se trazan las distinciones entre *bios* y *zoé*, entre las vidas que merecen ser vividas y las vidas descartables o eliminables. Como señalé en otro lugar,<sup>138</sup> una de las claves de “El niño proletario” tiene lugar en el momento en el que, después de ser tajeado, se ven sus huesos: “Era –dice el narrador– un hueso blanco como todos los demás, pero sus huesos no eran huesos semejantes”.<sup>139</sup> Esa diferencia a la vez absoluta e invisible, evidencia ontológica pero a la vez imperceptible, exhibe la lógica del biopoder: la distinción entre *bios* y *zoé* es una distinción imperativa, requerida e inevitable, pero al mismo tiempo insostenible, puro deslizamiento, incontrolable en el continuo de los cuerpos; tal la gramática de su violencia que tajea para hacer ver esas distinciones que los cuerpos mismos eluden. De nuevo, la escritura exhibe la falla del biopoder: su violencia imparabile sobre una vida que, aun desde la muerte y el horror, se le escapa.

Los tadeys –personajes de un poema de 1975, y retomados en un texto en prosa escrito durante los ochenta–, son otra expansión patente del anudamiento entre animalidad y política que se desencadena desde “El fiord”. Se trata de criaturas casi humanas, desprovistas de lenguaje, o cuyo lenguaje es indescifrable para los colonizadores de la región pampeana donde habitan. “Un mono lampiño”, “un hombre en estado salvaje”, con un cuerpo “semejante al de un niño de

<sup>138</sup> Gabriel Giorgi, *Sueños de exterminio*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2004.

<sup>139</sup> Lamborghini, *Sebregondi retrocede*, en *Novelas y cuentos*, ob. cit.

trece años” pero con la cara arrugada.<sup>140</sup> Se trata de criaturas sodomitas, dominadas por una pulsión irrefrenable hacia las pijas, cuyo tamaño los enloquece; por ello son perseguidos y exterminados en esa colonia americana –pero también porque su carne es deliciosa–. Una criatura entre especies, su carne deliciosa y maldita, un universo que el texto de Lamborghini despliega en sus reglas y sus lógicas, y que es un universo construido en torno al goce anal. Su nombre mismo deriva (como “bárbaro”) de un ruido en la lengua: “Tadey” era “el gruñido que más repetía al mirarle, fascinado, el miembro [viril]”.<sup>141</sup> Entonces, los tadeys son esta criatura híbrida, ni animal ni humana, cuya existencia coincide con un puro goce sexual y alimentario, exteriores al lenguaje pero cuyo ruido les da un nombre.

Los tadeys son, en este sentido, una versión evidente del cruce entre el animal y el pueblo en Lamborghini: por un lado, son el objeto de persecución y deseo de un Estado que se funda en su exterminio; hacen del Estado una máquina biopolítica que genera, funda, la especie humana a partir de la eliminación de tadeys para inventar lo social; pero al mismo tiempo, los tadeys condensan esas pulsiones que aquí definen el espacio de lo popular como automatismos de un cuerpo cuya potencia reside precisamente en estos impulsos y en su fuerza imparable: son las fuerzas que se desencadenan en “El fiord”. Hambre y sexualidad: de eso está hecho un pueblo definido por el lanzamiento al infinito de la necesidad y del deseo: el instinto, la pulsión hace del pueblo una potencia ingobernable, el reverso de toda administración biopolítica –no hay aquí instancia de satisfacción–; el cuerpo de este pueblo siempre necesita más, siempre pide más..., el núcleo de esa

<sup>140</sup> Lamborghini, *Tadeys*, Buenos Aires, Sudamericana, 2005, p. 13.

<sup>141</sup> *Ibíd.*, p. 175.

fuerza y ese deseo más allá de toda satisfacción, ese más allá del principio del placer<sup>142</sup> aquí pasa por el animal. El pueblo animal de Lamborghini es el cuerpo ingobernable precisamente porque no deja nunca de necesitar, de desear, de pedir: no hay respuesta posible a la demanda infinita de ese cuerpo; desde allí escapa toda representación estética o política clásica, pero al mismo tiempo hace de la escritura el terreno donde se escuchan sus ruidos, sus afectos, su lengua intraducible en la que repite, todo el tiempo, como una máquina –lo vimos en el Sebas, en los tadeys: justamente, es un automatismo, un modo maquínico– que quiere comer, que quiere coger.

No se trata aquí, entonces, de la “crisis de la representación de lo popular”, de la tensión jerárquica entre culturas altas y bajas, entre letrados e iletrados; no se trata tampoco de la fractura entre las lenguas escritas y una oralidad que la desafía; se trata fundamentalmente de que *con el “pueblo” viene una materia que no se puede nombrar con los nombres de lo humano*, una materia viviente –las “fuerzas” que se desencadenan en “El fiord”, las fuerzas de deseos, necesidades, potencias– inasignable dentro del orden de lo social pero igualmente imposible en el “orden natural”, y que pone en el centro de la escena una vida insaciable, incontrolable, cuyas potencias solo se miden en relación a la violencia desmesurada que enfrenta.

Si por un lado el “pueblo animal” de Lamborghini revierte la tradición miserabilista de representaciones del pueblo privado, despojado: el pueblo hambriento, monstruoso en su debilidad; por otro radicaliza el impulso sexual que hace al otro costado de lo popular: el pueblo cuya sexualidad es siempre un problema en clave poblacional, biopolítica –es la sexualidad excesiva del pueblo, que se reproduce demasiado:

<sup>142</sup> Fermín Rodríguez, ob. cit.

“El niño proletario” –. Esa línea emerge como dimensión clave en Lamborghini: el pueblo aquí siempre quiere, como diría el narrador de “El fiord”, “que le den de coger” pero, al mismo tiempo, nada lo terminará de satisfacer. Desde esa sexualidad insaciable, radiante, esa repetición maquínica del cuerpo contra todo pacto o todo ordenamiento, sale una de las líneas de indisciplina de lo popular: es un animal sexualizado el que emerge cada vez más en las inscripciones estéticas de lo popular, y que llega hasta las escrituras más recientes donde se traza una articulación nueva entre lo popular y lo queer. Es Osvaldo Lamborghini el que actualiza el pueblo-animal que estaba latente o virtual en las tradiciones de la cultura –siempre como contracara negativa del ideal humanista o humanizante– y lo pone en el centro de las representaciones de lo popular; esa es una de las líneas que alcanzan con una precisión notable hasta el presente.

Este umbral ambivalente del pueblo entre humano/animal pasa por el cuerpo y la vida pero también por el lenguaje, por la distribución de la capacidad de hablar como principio de distinción de lo “humano” respecto de lo animal, pero también como principio de autorización social y política. La ambivalencia del “pueblo”, y la potencia democrática de dicha ambivalencia, se inscribe en ese deslizamiento y tensión permanente entre lenguaje y voz, entre la palabra, como instancia de autoridad simbólica y social, y lo que en la voz atraviesa el lenguaje pero lo puede arrastrar hacia el dominio de lo a-significante, del grito, el ruido del cuerpo, el gruñido, el balbuceo o el tartamudeo, el umbral ante el cual el lenguaje se fusiona a su propia materialidad y a lo que en esa materialidad es contiguo a los cuerpos–.<sup>143</sup> Esa voz arrastra al sujeto hablante a su existencia como ser vivo, y traza

<sup>143</sup> Cf. cap. 1, sección “La rebelión animal en la lengua”.

la línea del animal en el humano, de esa animalidad que es pura excepción y anomalía, ni natural ni social, ni biológica ni política, sino el punto de ambivalencia e intercambio, la “zona de indistinción” en la que la humanidad del hombre es puesta en cuestión, y que inscribe el núcleo mismo de lo político. En “El fiord”, el Sebas, nuevamente, será la instancia textual en la que esta in-articulación de la lengua tiene lugar: como nos dice el narrador, el Sebas “cacarea” consignas políticas, “murmura” y “ora”: es el cuerpo en el que la distinción entre sujeto hablante y cuerpo viviente, entre lo humano y lo animal tiene lugar, justamente porque el Sebas, en su habla, hace ruido con las palabras, transforma el lenguaje articulado en voz, murmullo, sonido, grito o gruñido que deslocaliza el sentido. Incluso cuando murmura no se sabe si dice palabras o respira; “cada una de sus arcadas era una especie de alarido sin fe”; no se sabe qué es lenguaje y qué ruido del cuerpo, ruido “meramente” orgánico; cuando pronuncia palabras, las deforma, las altera volviéndolas casi irreconocibles. El *exceso* de la naturaleza en Lamborghini es, entonces, también el de una escritura que, partiendo del “ser hablante”, quiere atravesarlo hasta llegar a ese umbral, esa línea de salto o enlace entre la materialidad de la palabra –el significante, el fonema o el grafema, lo que en el lenguaje está hecho de cuerpo y se sujeta al orden incorpóreo del significado– y el ruido, el puro sonido (o el trazo material) que es lo que sale del cuerpo como tal –lo que sale del cuerpo y *no del sujeto hablante* entendido como pura función enunciativa–. O en todo caso: el Sebas (al igual que vimos en los textos sobre la rebelión animal) implica una interrogación acerca de qué constituye un “sujeto hablante” y una “función enunciativa” allí donde el cuerpo y la voz adquieren un protagonismo no sujetable, no controlable.

En la instancia de ese conflicto entre hablar y gritar, entre lenguaje y voz, entre palabra y ruido, en la inestabilidad que supone –en su revocación de la distribución entre pala-

bra y voz, lenguaje y cuerpo, sujeto hablante y animal mudose origina, creo, la intensidad de los textos lamborghinianos, su línea de intolerable belleza allí donde el “pueblo” trae a la literatura el ruido del cuerpo: los modos en que los cuerpos inscriben al infinito –y cada vez como singularidad, como evento– el lenguaje de sus “necesidades básicas”.

## 2. RESISTIR LA MÁQUINA ANTROPOGÉNICA

El otro recorrido que me parece clave pensar en torno a la cuestión de lo animal en la escritura de Lamborghini pasa por su relación con materiales, tradiciones y problemas que llegan desde el siglo XIX allí donde la cuestión animal interroga la matriz de producción simultánea de “pueblo” (y de “nación”) y de “humanidad” bajo el signo de los proyectos civilizatorios. Esta transformación de las materias con las que trabaja la literatura que tiene lugar en Lamborghini es también una redistribución de series literarias, de trayectorias de relecturas que vuelven visibles en la tradición problemas y materiales que permanecían latentes. Me parece que la irrupción del animal y del pueblo animal como materia literaria en Lamborghini permite releer trayectorias hacia atrás, en una serie literaria y cultural que inscribe la “zona de indistinción” entre humano/animal como instancia en relación a la cual se piensa y se interroga (y se reafirma o se resiste) la relación entre biopoder y “pueblo”.

Esta constelación del “pueblo animal”, de las continuidades y ambivalencias entre lo popular y lo animal, en Lamborghini se remonta hacia el siglo XIX, desde donde extrae materiales y retóricas: el “bárbaro”, la *gauchesca*, la teoría de la degeneración, el higienismo, es decir, los vocabularios que registran las tensiones y las violencias de la modernización y que reaparecen en la escritura de Lamborghini

como línea de extrañamiento pero también de iluminación respecto del presente de su escritura.

El siglo XIX en Lamborghini es menos instancia de alegoría que repertorio de vocabularios y de materiales: reinscribe las materias políticas que se constituyeron en la modernización estatal de la segunda mitad del XIX, con la constitución del Estado moderno como máquina de producción de la población nacional. Lo que Lamborghini lee en el XIX es la *poh-tización de lo biológico* (más que la biologización de lo político) que signa la emergencia del Estado moderno: el proceso por el cual el Estado captura cuerpos, los inscribe en nuevas tecnologías de disciplinamiento y gestión, y los “sueña” en imágenes de una población nacional futura. Esa materia biopolítica es lo que compone el repertorio lamborghiniano del siglo XIX, su acumulación de lenguajes, retóricas y temas de distintos momentos del XIX: sobre todo de la segunda mitad y de principios del XX, la *gauchesca*, el higienismo y la eugenesia, la teoría de la degeneración, la saga sangrienta del exterminio indígena y, en fin, los registros múltiples de la “barbarie” trasantan esa materia y la reinscriben de modo específico en la escritura de Lamborghini. Ahí, por caso, aparece la anomalía de la barbarie sarmientina, pero como los tadeys, esas criaturas ni humanas ni animales cuya persecución –en todos los sentidos: persecución militar y persecución deseante:<sup>144</sup> línea de exterminio y de goce– funda el Imperio y el aparato estatal que lo sostiene. Y replican, como vimos, su nombre, que proviene del malentendido o error de cálculo del lenguaje: no se sabe si pueden hablar o no, si tienen o no la capacidad del lenguaje; su nombre es un *misnomer*, un nombre en torno a la imposibilidad misma de nombrar. Este cuerpo de la barbarie es un cuerpo mutante, pura inestabilidad del las especies, una

<sup>144</sup> Montaldo, ob. cit.

línea de ambivalencia entre lo humano y lo animal, pero que aquí se resuelve como línea de goce anal, pura pasión sodomita que la máquina de exterminio no puede, simplemente, eliminar (dado que se los comen, los incorporan: no hay “inmunización” posible). También en relación a esas materias biopolíticas que vienen del siglo XIX es que Lamborghini reinscribe el vocabulario de la teoría de la degeneración para construir al “niño proletario” como herencia maldita que se potencia de generación en generación. Y ahí aparece el Sebas; ahí aparecen los gauchos sodomitas que pueblan la Pampa; ahí aparecen los médicos y sus experimentos sobre los cuerpos, para encontrar al “homosexual” o para producir la “Mujer” en *Tadeys*. Estos personajes lamborghinianos están hechos con materiales del siglo XIX: del encuentro violento y transformador entre una materia biológica mutante, histórica, pura potencia de variación, y los mecanismos de normalización y de gestión de los individuos y las poblaciones.

Ese encuentro es lo que en Lamborghini se va a escenificar en la ambivalencia con lo “animal”, y que se resuelve como falla del biopoder para normalizar, para suprimir la excepción, para estabilizar la diferencia entre humano y animal. Si los vocabularios que vienen del siglo XIX, y fundamentalmente lo que se condensa en torno a la “barbarie”, remiten a un ejercicio de la soberanía política y a una imagen del Estado como agente civilizatorio y *humanizante* contra la anomalía perpetua de la barbarie, la escritura de Lamborghini verifica esa función y la revierte, mostrando no solo su violencia incesante y el fraude de su legitimidad, sino también, y sobre todo, abriendo el espacio para aquello que en los cuerpos permaneció opaco a los mecanismos de codificación del Estado. Si la fundación del Estado moderno se asentó sobre su misión civilizatoria y por lo tanto humanizante —como normalización de un modo de producir lo humano—, la escritura de Lamborghini les opone la instancia misma de su falla, de

su incongruencia, de su irracionalidad. Si el Estado moderno se imaginó y se ficcionó a sí mismo como máquina que traza y estabiliza la distinción entre lo humano y sus otros –el animal, el bárbaro, el anormal, etc.–, es decir, si el Estado se constituyó como una máquina antropogénica, como una máquina de producción política de lo humano a partir de la producción y la captura de sus excepciones,<sup>145</sup> las ficciones de Lamborghini lo narran en el paroxismo de una violencia que, sin embargo, ya no puede contener ni codificar totalmente sus propias excepciones: donde la potencia de la anomalía arrastra al mecanismo que lo produjo. *El orden biopolítico se reinscribe en Lamborghini bajo el signo de su violencia pero sobre todo bajo el signo de su fracaso, de su falla* –y en la potencia que dicha falla ilumina.

Hay un momento en “El niño proletario” que me parece revelador en este sentido: en un texto sobre la eliminación del proletario (y de la clase “proletaria” en el cuerpo del niño violado, martirizado y asesinado), donde aparece, en los vocabularios del higienismo más recalcitrante –específicamente, la teoría de la degeneración–, la cuestión de la herencia como legado maldito que solo se puede detener con el exterminio de sus portadores, precisamente allí aparece el cuerpo de la madre proletaria, ese cuerpo insultado y degradado por el narrador. Ese cuerpo es, sin embargo, la sede de una “alquimia”:

Hace cuantas veces puede la bestia de dos espaldas con su espesa ilícita, y así, gracias a una alquimia que aún no puedo llegar a entender (o que tal vez nunca llegaré a entender), su semen se convierte en venéreos niños proletarios.<sup>146</sup>

<sup>145</sup> Agamben analiza y reinscribe la “máquina antropogénica” de Haeckel en *L'aperto. L'uomo e l'animale*, ob. cit.

<sup>146</sup> Lamborghini, *Sebregondi retrocede*, ob. cit.

En el texto sobre los saberes “científicos” de la herencia y de la degeneración, donde los lenguajes del saber de la ciencia se articulan con una máquina de exterminio para decidir qué cuerpos y qué herencias deben vivir, allí aparece el cuerpo alquímico de la madre, esa carne desconocida, pura opacidad a los lenguajes del saber, enigma activo, proliferante, que desborda los sueños disciplinarios de la voz narrativa. Aquí vemos reaparecer la problemática general acerca de la inscripción del animal y del viviente en la cultura: la emergencia de una vida expuesta en su constitución como objeto del biopoder –como terreno donde se distribuye, violentamente, la vida eliminable de la vida plena, futura– y al mismo tiempo como dimensión que se sustrae, que escapa, que se vuelve intraducible a la norma que se le impone, en esa madre y su cuerpo opacos e irreductibles a los lenguajes que quieren controlarlos. La madre, el útero, el cuerpo femenino y esa mezcla incomprendible para el narrador de la que salen “venéreos niños proletarios”, esa población incesante y proliferante es lo que elude el saber y su norma: allí se despliega el cuerpo infinito del “pueblo”, es el enigma que el narrador no podrá discernir abriendo, tajeando el cuerpo del niño.

La reinscripción del siglo XIX en Lamborghini, entonces, no traza una línea de continuidad entre la fundación del Estado moderno argentino y la violencia del presente de los setenta, no lee la identidad entre el pasado y el presente, la repetición de la matriz fundadora, sino *todo lo contrario*: inscribe los cuerpos del XIX, esos cuerpos vueltos materia histórica y política, pero para extraer de ellos las potencias, las líneas de virtualidad que el siglo XIX quiso capturar y normalizar, pero que emergen en las fallas, el fracaso, las grietas del Estado moderno, en sus lenguajes y sus saberes. La opacidad de los cuerpos: lo que los cuerpos “pueden”: eso que el Estado moderno no pudo terminar de codificar, lo que no consiguió convertir en disciplinamiento y en transparencia, eso es lo que retorna

en estas figuras y estos lenguajes de Lamborghini. La reinscripción de esa materia biopolítica que viene del XIX indica que hay algo en esa materia que resultó no codificado, no capturable por la máquina estatal, que permaneció *virtual*, inactual, algo que desde el pasado interrumpe el presente, sus retóricas y sus imágenes, sus ecuaciones entre palabras y cuerpos, entre identidades y mapas de lo social, entre imaginarios y deseos. Vuelve simultáneo el presente y el pasado y los reúne en torno a lo que permanece virtual en el pasado: es una retórica de la contigüidad temporal, de la simultaneidad histórica. En esa falla, que es la capacidad de resistencia de los cuerpos, es donde surge lo animal en la escritura de Lamborghini, y alrededor de lo cual se despliega su trabajo sobre la lengua; en ese lugar articula su propia temporalidad.

### III. SERIES

CAPÍTULO 5  
LO QUE QUEDA DE UNA VIDA: COMUNIDAD  
Y CADÁVER.

**CUERPO, PERSONA, RESTO**

“Los ritos funerarios –escribe Robert Pogue Harrison– sirven, sin duda, para efectuar una separación ritual entre los vivos y los muertos, pero antes que nada, y sobre todo, sirven para separar la imagen del muerto del cadáver al que permanecen atados en el momento de su muerte”.<sup>147</sup> En su estudio sobre los espacios de inscripción de la muerte, Harrison insiste en esta *imagen* del muerto, que es fundamentalmente la “persona” en el sentido jurídico y teatral del término, por oposición a la materialidad del cadáver: el rito funerario encuentra imagen y cadáver todavía juntos, y lo que hace es, según Harrison, distinguirlos y separarlos, para reenviarlos a temporalidades específicas: entrega el cadáver a los procesos naturales y biológicos, e inicia el proceso de construcción de la *imago* en la memoria de los sobrevivientes, esa “imaginary afterlife” de lo que es, básicamente, la persona finalmente

<sup>147</sup> Robert Harrison Pogue, *The Dominion of the Dead*, Chicago, University of Chicago Press, 2003, p. 147 [mi traducción].

separada del cuerpo. Marca así dos tiempos nítidamente diferenciados: el tiempo de la no-persona, el de la naturaleza, de la biología, de la materialidad orgánica, y el tiempo de la memoria social y cultural, el tiempo de la imagen y de la imaginación (el de la representación, la narración y la simbolización). El ritual funciona como la instancia donde se instituyen, cada vez, estas dos temporalidades, que son las del duelo (y que, dice Harrison, pasan por la poesía: no hay “afterlife” sin operación poética).

Tal, podríamos decir, es una forma de pensar la muerte *propiamente* humana, que se distinguiría así de otros modos de morir social y políticamente insignificantes –como, al menos en líneas generales, el de los animales–. El ritual humaniza la muerte separando, justamente, la persona de la no-persona, de la materia corporal e inscribiendo esa *imago* en los lenguajes, los símbolos, los relatos de una comunidad de sobrevivientes: la muerte propiamente humana, la que conserva la dignidad específica de una vida humana reconocida como tal en el espacio de una comunidad –el *bios* como forma de vida reconocible– es la que permite este pasaje y este procedimiento. El ritual, el “pacto sepulcral” del que habla Harrison, distribuye así persona de no-persona, *bios* de *zoé*, es decir, las vidas que merecen el reconocimiento comunitario, su inscripción simbólica, su memorialización, de aquellas vidas cuyo final no merece, no requiere ni amerita ninguna inscripción jurídica ni simbólica.

Creo que si la biopolítica –y su reverso sistemático y complementario, la “tanatopolítica”– ha tenido un efecto perdurable es el de dislocar radicalmente esta noción del ritual fúnebre como distribución entre lo natural y lo social, entre lo biológico y lo cultural, entre el tiempo del cuerpo y el tiempo de la persona –entre el cuerpo muerto y la vida o la sobrevida de la persona–. Y, desde luego, entre la muerte socialmente significativa y la muerte insignificante. Muertos

sin cadáveres, cadáveres sin nombre, cadáveres fuera de lugar: los cadáveres sin lugar “propio” han asediado la imaginación política y cultural latinoamericana (y, evidentemente, global), y puntúan las lógicas de la violencia del presente. Una politización de la muerte y de la relación con el cadáver, que complica de modo definitivo todo ritual que “normalice”, por así decirlo, la relación entre los vivos y los muertos, que canalice sus vínculos a partir de un ritual y de una simbolización más o menos estable. Si la biopolítica incluye necesariamente una lógica de la muerte; si una política de la muerte se alberga, como ya lo sugería Foucault, en el corazón de los regímenes que dicen defender y aumentar la vida, esa política es antes que nada una *política del cadáver* –una política que hace de la destrucción de los cuerpos una de sus operaciones centrales, y de la administración del cadáver, una de sus tecnologías sistemáticas–.<sup>148</sup> Desaparecer el cadáver, borrar sus huellas, destruirlo, confundirlo con una cosa o con un animal –como se narra en la sobrecogedora parte de los crímenes de 2666, de Roberto Bolaño, donde los cadáveres de las mujeres muertas son recurrentemente confundidos con perros de la calle–, volver, en fin, imposible esa ceremonia por la cual, como quiere Harrison, se crea la imagen del muerto a partir de la separación ritual del cadáver. Puesto que si en la biopolítica se trata, sin duda, de eliminar el cadáver, de borrarlo como evidencia jurídica e histórica, al mismo tiempo, y sobre todo, se trata de *destruir los lazos de ese cuerpo con la comunidad*: de hacer imposible la inscripción de ese cuerpo en la vida de la comunidad, en sus lenguajes, sus memorias, sus relatos. Quizá el sueño más persistente de estos poderes sea el de *producir cadáveres sin comunidad, cuerpos con los que la comunidad no*

<sup>148</sup> Agamben señala esto en *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo*, Valencia, Pre-Textos, 2000.

puede establecer ningún lazo.<sup>149</sup> Cuerpos que entrarían así a los ciclos en principio socialmente insignificantes de la naturaleza, diferenciados de los tiempos de la comunidad y de las formas simbólicas y rituales por las cuales los vivos recuerdan a “sus” muertos, que es, evidentemente, una dimensión clave de reconocimiento de las formas de vida cualificadas, de las vidas que cuentan como tales en la comunidad. Esta lógica biopolítica de la muerte dice así, fundamentalmente, que en torno al cuerpo muerto se toman decisiones acerca de qué cuerpos y qué vidas son memorializados, inscriptos, recordados –según, evidentemente, jerarquías, gradaciones que reflejan un ordenamiento social– y qué cuerpos y qué vidas son simplemente arrojados al ciclo indiferenciado de la materia sin inscripción jurídica, cultural o social. Tal decisión constituye, evidentemente, la distinción entre *persona* y *no-persona*: “persona” no refiere solamente a las vidas a proteger, sino también –y quizá sobre todo– a las vidas a recordar, a narrar, a memorializar,<sup>150</sup>

<sup>149</sup> En ello replica la lógica general del biopoder: si el biopoder, como sugiere Esposito, puede ser pensado como un mecanismo de distribución desigual entre “personas” y “cuerpos”, por el cual habría más cuerpos que personas (cuerpos que son no-personas, y por ello mismo, disponibles para la muerte), la tanatopolítica es, podría decirse, la producción, a escala masiva, de *cuerpos sin persona y de personas sin cuerpo*, magnificando, desde el espejo de la muerte, las líneas de división, jerarquía y dominación entre “personas” y “no-personas” que atraviesan una sociedad dada. La discusión que Judith Butler lleva adelante en torno a la vida capaz de ser lamentada (*grievable life*) desde un ángulo diferente analiza la precarización selectiva de cuerpos desde las políticas de la muerte. Ver Butler, *Frames of War. When Is Life Grievable?*, ob. cit.

<sup>150</sup> Esposito mismo sitúa el rito fúnebre –la máscara funeraria– en la genealogía de la noción de “persona”, justamente porque materializa la distinción entre la “dimensión espiritual o su cualidad moral” y la materialidad del cuerpo: esto le permite enunciar el principio básico de la noción de *persona*: “persona –dice– caracteriza a aquello que en el hombre es distinto de su cuerpo y está más allá de este” (Esposito, *Terza persona*, ob. cit., pp. 112-113).

*la no-persona*, la vida no personal, en cambio, aquella cuya muerte es insignificante para una comunidad, y que no cuenta para la memoria compartida: allí donde el cadáver entra en intersección con, por un lado, el mundo de los animales (en contigüidad con lo animal, lo orgánico, lo “meramente” biológico) y, por otro, con el dominio de lo inorgánico, el cuerpo cosa, el cuerpo vuelto objeto y fósil. La clave, una vez más, es que esa distinción, esa distribución entre las vidas a recordar y las vidas insignificantes –o las vidas cuyas muertes no deben significar nada para la comunidad, según algún comando de turno–, no coincide con la diferencia entre lo humano y el resto de los seres vivos: *es una diferencia política, no ontológica*. A la vez que, por caso, enterramos, memorializamos, recordamos mascotas o animales de servicio –y la industria de los *pet cemeteries* se ha venido expandiendo desde el siglo XIX–, abandonamos, o somos obligados a abandonar, inúmeros cuerpos humanos –lo dicho: la distinción no es, nunca lo fue, ontológica, siempre fue política–. Si la obligación moral o religiosa de ritualizar la muerte humana y de memorializar a los muertos nunca dejó de estar sujeta a una política (y Antígona será la referencia clásica en ese punto), la biopolítica no hace sino volver explícita esa dimensión administrativa, instrumental y *managerial* de la relación con los cuerpos muertos y con la muerte: el cadáver va a ser una instancia donde se realizan y se actualizan esos *marcos de inteligibilidad* que distribuyen personas de no-personas, las vidas a proteger y memorializar, que Judith Butler asocia con la noción de *grievable life*, y aquellas a abandonar y volver olvidables.<sup>151</sup> Esos marcos de

<sup>151</sup> “Sin capacidad de suscitar condolencia [*grievability*] no existe vida alguna, o mejor dicho, hay algo que está vivo pero que es distinto a la vida. En su lugar, ‘hay una vida que nunca habrá sido vivida’, que no es mantenida por ninguna consideración, por ningún testimonio, que no será llorada cuando

inteligibilidad no pasan solamente por operaciones de significación en torno a identidades culturales, políticas, etc.; pasan también –y decisivamente– por la materialidad de los cuerpos, *producen esa materialidad* o, mejor dicho, hacen de la materialidad del cadáver el terreno sobre el cual se trazan las distinciones biopolíticas. Biopolítica refiere, en este sentido, no solo a esa trama de decisiones y de administraciones en torno a quién vive y quién muere, a cuáles vidas representan el futuro y cuáles no; es también, y de modos cruciales, la trama de gestiones en torno a quiénes viven o sobreviven desde la muerte, y qué cuerpos, en cambio, se funden al rumor insignificante de la materia. La “persona” (o el *bios* en el sentido que le da Agamben) incluye, de modo crucial, la memoria del muerto: quiere ser y quiere figurar la vida que trasciende su propia finitud, la vida más allá de la “mera” biología. Y del otro lado, esa no-persona, ese espacio de lo impersonal cubre un terreno móvil que pasa por la materialidad del cadáver allí donde se vuelve contiguo al animal y a lo inorgánico; ese es, quiero sugerir, el terreno de la biopolítica: allí donde cierta relación con el cadáver –cierta relación con su materialidad, su inscripción, su marcado– traza, escenifica (de modos más secretos o más espectaculares, según distintas

---

se pierda. La aprehensión de la capacidad de ser llorada (*grievability*) precede y hace posible la aprehensión de la vida precaria. Dicha capacidad precede y hace posible la aprehensión del ser vivo en cuanto vivo, espuesto a la no-vida desde el principio” (Butler, *Frames of War*, ob. cit, pp. 32-33). Vale la pena notar la ambivalencia, en la formulación de Butler, alrededor de “una vida” y “algo vivo”: es esta zona de deslizamientos permanentes donde tienen lugar las políticas de precarización que Butler quiere leer sobre el fondo de una precariedad general, y que aquí pensamos en claves de una biopolítica, justamente porque –como se evidencia en la misma cita de *Frames of War*– la noción misma de vida, de *bios*, se pone en juego allí donde es atravesada por las políticas de protección y abandono.

lógicas de visibilidad pública) la distinción entre persona y no-persona, entre humano y no-humano: ante “lo que queda de una vida” en el momento en que se piensa y se decide cuáles vidas y qué cuerpos se inscriben –y cómo– en la memoria de la comunidad.

Esa instancia en la que la materialidad del cadáver se vuelve el terreno de decisiones y gestiones biopolíticas, ese momento en el que el cuerpo muerto ya no puede significarse y simbolizarse bajo el “pacto sepulcral” y al contrario se vuelve el terreno de una política de la vida y de la muerte –esa instancia, quiero sugerir, se volvió un asunto urgente para muchas prácticas estéticas contemporáneas recientes, allí donde la materialidad del cadáver interpela, interrumpe, disloca un régimen de sensibilidad que es, evidentemente, un ordenamiento político de cuerpos.

Pienso en materiales muy heterogéneos: el documental de Patricio Guzmán, *Nostalgia de la luz* (2010); “La parte de los crímenes”, en *2666* de Roberto Bolaño, y en la obra de la artista mexicana contemporánea Teresa Margolles. En estas obras –visiblemente diversas– se trata de trabajar la materialidad de los restos corporales como terreno de contestación de los regímenes que los marcan: el cadáver es allí el espacio mismo de contestación, justamente porque el “pacto sepulcral” del que habla Harrison ha sido irreparablemente dislocado. Aquí el cadáver o el resto orgánico *resiste*, permanece, insiste y se obstina, como veremos, en modos diversos de la presencia: *esa resistencia es lo que estos textos y estas obras traen a la superficie e interrogan*. Contra toda noción de desaparición, eliminación, borradura de los cuerpos, aquí el resto corporal *nunca desaparece del todo*; el procedimiento estético en estos materiales consiste, justamente, en hacer ver, en volver visible y tangible esa persistencia y esa presencia. En ello se juega una temporalidad alternativa desde el cadáver, una temporalidad que es irreductible al tiempo social

del duelo y al tiempo biológico de los cuerpos: en torno a esa temporalidad, que oscila entre lo orgánico y lo inorgánico, entre el cuerpo y la cosa, y entre modos diversos de inscripción y de significación, se juega, quiero sugerir, *un horizonte de politización específico*.

En todos estos casos hay un gesto bastante explícito: el de la negativa a representar el cadáver, a volverlo artefacto simbólico, a hacer que el signo lo perpetúe al precio de su ausencia; se trata, al contrario, de poner la materialidad del cadáver en el artefacto, de hacer que el cadáver se presente, se vuelva presencia, *tacto* en el sentido de Nancy –y en todo caso, que el resto orgánico se vuelva el signo de su propia ausencia–. Crisis de la mediación, de la simbolización: la representación arrastra, digamos, los restos de aquello que representa, los vuelve inmediatos, instaura una continuidad indicial en la que no hay recuperación simbólica, alegórica, del sentido como significación sino al contrario, un trabajo sobre el sentido como relación y como exposición real e inmediata.

Y crisis del ritual o del “pacto sepulcral” de Harrison: el cuerpo no se hunde en la tierra, ni se funde con “los elementos”, no entra al tiempo sobrehumano de la naturaleza y sus ciclos; permanece e instituye, como decíamos antes, un tiempo irreductible al tiempo de la naturaleza o el de la sociedad. Mejor dicho: *incorpora lo natural al tiempo de la política* –a la historia de sus violencias, de sus sueños, de sus horrores– *y al mismo tiempo arrastra lo político hacia su exterior*: el de lo “meramente” orgánico, lo biológico, lo natural. El cadáver, el resto, queda entre esas dos dimensiones y esas temporalidades e ilumina el espacio de su anudamiento. La distinción entre cadáver y persona, consecuentemente, se vuelve insostenible. La pregunta, entonces, es sobre estos materiales estéticos que no pueden o no quieren “representar” el cadáver sino que deciden presentarlo, traerlo a la luz, ponerlo, a

veces literalmente, *entre nosotros* albergando e iluminando la resistencia de esa materia a desaparecer: *esa resistencia de los cuerpos es el tema de estas apuestas estéticas*. De esa resistencia del cuerpo como tal, de la materia como tal –y de su obstinada persistencia– están hechas estas obras.

En estos materiales hay sin duda una intervención sobre conflictos locales específicos, con sus demandas de justicia y la denuncia de la economía de muerte que rodea y produce a esos restos; pero al mismo tiempo hay, quiero sugerir, una reflexión sobre la relación con el cadáver allí donde este ya no tiene ni lugar ni tiempo “propios” –y donde ya no lo volverá a encontrar; o al menos donde la relación con la muerte y con el cuerpo muerto quedará definitivamente marcada bajo el signo de la política–. Una vez que el “pacto sepulcral” ha sido dislocado, sacado de lugar, por la biopolítica, no hay, como sabemos, retorno a las formas antiguas de ritualización y simbolización. La distinción inequívoca entre la vida y la muerte, o mejor dicho, esa distancia fundacional entre el cuerpo vivo y el cuerpo muerto se vuelve problemática de modo explícito: como ya lo había formulado Perlongher en el poema “Cadáveres” (1978), el cadáver desaparecido está por todos lados, trastocando toda apariencia y visibilidad de lo real. El cadáver no vuelve a la tumba; los cadáveres aparecen entre los vivos; la “persona” es inseparable de esos restos orgánicos con los que, de todos modos, nunca puede coincidir del todo; la relación entre los vivos y los muertos se exhibe, como nunca antes, en su naturaleza política, es decir, exhibe el hecho de que las formas de imaginar una comunidad, los modos de lo común, son inseparables de las formas de inscribir la relación con los muertos y con el cuerpo de los muertos. La dislocación del pacto sepulcral, en otras palabras, saca al cadáver de la temporalidad a la que había sido asignado, que era la del ciclo, a la vez infra y suprahumano, de lo natural, lo orgánico, por oposición al tiempo de los

hombres, el de las biografías, las genealogías y las historias colectivas: el cadáver trae otro tiempo, que no se acomoda a las distinciones clásicas. Esa temporalidad biopolítica es lo que me gustaría interrogar.

I. En *¿De qué otra cosa podríamos hablar?* –el envío de México a la Bienal de Venecia del 2009–, Teresa Margolles transporta restos de escenas donde tuvo lugar un crimen ligado a la narcoguerra en México –restos que incluyen materia orgánica, pero también tierra, pedazos de objetos rotos– y los usa para producir el espacio de la exhibición: todos los días de la muestra se limpiaba el piso del pabellón con agua mezclada con esos restos, de modo que el espacio mismo de la muestra era demarcado, trazado, a partir de la presencia de esos restos que entran en contacto directo con el cuerpo de los asistentes: es el suelo que pisan.<sup>152</sup> El cadáver que se deshace en huellas, en deshechos, pero que persiste en esas materias mismas, en el límite con lo inorgánico, y que demarcan un *espacio de relación*: producen el espacio a partir de los restos corporales.

Al mismo tiempo, las paredes del pabellón exhibieron telas impregnadas con restos de las escenas de violencia, de modo que lo que resultaba imperceptible en el piso se volvía visible en las paredes. La instalación, pues, que gira en torno a la urgencia de la guerra (“¿de qué otra cosa podríamos hablar?”), dispone su “asunto” menos en términos de una materia testimonial que como límite entre lo perceptible y lo imperceptible: el cadáver allí no es un tema, un objeto de

<sup>152</sup> Ver Cuauhtémoc Medina (ed.), *Teresa Margolles. What Else Could We Talk About?*, Barcelona-México, RM, 2009; Teresa Margolles, *127 cuerpos*, Colonia, Walther König, Mul edition, 2007; Teresa Margolles, *Muerte sin fin*, Frankfurt, Hatje Cantz, 2004.

representación o un contenido (como “víctima”, por caso), sino la materia y el horizonte mismo desde el cual tiene lugar la práctica estética y su interpelación ética. El *resto* horada toda lógica de representación o de simbolización para constituirse como presencia, como contigüidad y como inmediatez: la guerra no se representa, se presenta en sus restos, produce el espacio y el presente desde sus huellas materiales. *El resto, pues, como presencia, como cuerpo presente.*

La obra de Margolles se conjuga en torno a la relación con el cadáver y el resto, volviéndolo un material desde donde se piensan ordenamientos biopolíticos de cuerpos. Desde sus primeros trabajos con el grupo SEMEFO (que son las siglas de Servicio Médico Forense), un grupo de arte y performance que emerge en la escena artística del DF a principios de los años noventa, la preocupación por trabajar en torno a la materialidad del cadáver se vuelve un procedimiento persistente que luego Margolles en su trabajo individual llevará a una dimensión conceptual y política más nítida.<sup>153</sup> En este trabajo en torno al resto y al cadáver hay un gesto insistente: el que hace del cuerpo y de la vida corporal una dimensión irreductible a la legibilidad de lo humano: el cadáver en su materialidad misma es un punto de exceso que resiste las retóricas de lo personal, lo propio, lo humano. Es significativo, en este sentido, que las primeras investigaciones del grupo SEMEFO en torno al cadáver pasaran por cuerpos animales, como en *Lavatio corporis* (1994), en el que intervienen sobre el cuerpo de un caballo vendido en los comercios clandestinos de la ciudad de México. El cuerpo muerto se inscribe así en una zona de indistinción entre humano/inhumano, humano/animal, orgánico/inorgánico: allí

<sup>153</sup> Mariana David, *SEMEFO 1990-1999. De la morgue al museo*, México, Ed. UNAM, 2011.

es donde Margolles enfoca la reflexión en torno al resto corporal, porque es desde allí que inscribe y contesta las distinciones biopolíticas entre vidas protegidas y vidas abandonadas y entre persona y no-persona.

Las instalaciones y performances de Margolles interrogan, en efecto, esta zona de indistinción: en *El agua de la ciudad* (2004), por ejemplo, filma cómo se lava un cadáver en la morgue, antes de la autopsia, simplemente iluminando la evidencia de que los restos corporales de esos cuerpos se incorporan al circuito común del agua que pasa por los cuerpos vivos; en *Vaporización* (2001), humidifica una sala con agua con la que se lavaron cuerpos en la morgue, esta vez mezclando los restos corporales con el aire que los espectadores respiran y que entra en contacto con su piel; en *127 cuerpos* (2006), realiza una instalación con fragmentos de los hilos con los que se cosieron cuerpos después de la autopsia (cada tramo de hilo corresponde a cada uno de los 127 cadáveres). De lo que se trata aquí es de un doble gesto. Por un lado, inscribir la dislocación que viene con el cadáver *fuera de lugar*, con un resto corporal que no puede ser contenido en los espacios asignados para esa función –aquí no hay morgue, tumba, cementerio, urna que contenga los restos: el cadáver está siempre en línea de exceso, de incontinencia, de contagio, como si las instituciones, topografías, inscripciones y simbolizaciones que buscan ponerlo a distancia de la vida social no pudiesen ocultar su falla ante esos cuerpos que no permanece en los lugares asignados–. Esa falla tiene que ver, desde luego, con la violencia –y con una lógica biopolítica que ha erosionado los mecanismos convencionales de ritualización y de simbolización de la muerte, justamente porque la distinción entre las vidas a recordar y las vidas irreconocibles se exhibe en su profunda inestabilidad–. Entonces: falla del ritual, y poder expansivo, contagioso, incontenible del resto corporal.

Por otro lado, en estas instalaciones se trata de producir o de construir espacios de relación y de memorialización de esos restos, justamente allí donde los espacios preasignados ya no responden a su función. Se trata de construir espacios de inscripción para aquellos cuerpos y aquellas vidas irreconocibles: para los cuerpos anónimos de la morgue, las víctimas de la narcoguerra, los abandonados del orden neoliberal, para las no-personas de los nuevos ordenamientos biopolíticos. Esa materia es lo que se inscribè aquí como horizonte de relación con el espectador y a la vez como instancia de una memorialización anónima, que pasa por el cuerpo y no por la persona, o por la biografía. Memorialización, pues, del cuerpo, de su haber tenido lugar.

Los cuerpos con los que trabaja Margolles son por lo general cuerpos anónimos o víctimas de la violencia económica y social: son los cuerpos que no reciben, en un orden biopolítico que se vuelve nítido en ellos, la protección básica del rito funerario, que es uno de los requisitos por los cuales marcamos una vida como “vida humana”. *¿De qué otra cosa podríamos hablar?*, sin embargo, se enfoca en los restos que exceden el ritual fúnebre (las víctimas, en este caso, sí fueron enterradas, y recibieron los ritos funerarios), trabajando justamente eso que queda de la escena de violencia –las huellas del crimen, del atentado– y que el ritual no puede simbolizar, y que hace visible la exposición de esas vidas a una economía diferencial de violencia y de precariedad y al ordenamiento biopolítico que subtiende esa economía.

Hay dos gestos, entre muchos, que quisiera subrayar en relación al trabajo de Margolles. Por un lado, como queda claro en los ejemplos mencionados, en estas intervenciones se trata de *producir* y de *articular* una proximidad, y por lo tanto un espacio, entre el cuerpo vivo y los restos del cuerpo muerto –las huellas que esos cuerpos dejan en diferentes dimensiones y texturas de la materia–. Esos restos demarcan un

confín, un contorno, un límite: un *espaciamento* desde el que los cuerpos entran en relación, y que hace posible el tener lugar de los cuerpos. Ese espaciamento, esa proximidad que es también una exposición (insisto con el vocabulario de Nancy: aquí se juega el sentido como tacto, como entre cuerpos) instituye un espacio en común, o de lo común, que no existía hasta esa instancia;<sup>154</sup> la distancia que diferencia y conecta a los cuerpos dibuja un espacio de lo común y alude a una comunidad en la que los límites y los lugares se definen, cada vez, en la singularidad de los encuentros, y donde esos cuerpos que fueron borrados, tachados, se reinscriben en el tejido común de las presencias. La dislocación de los lugares para el cuerpo muerto, el hecho de que el cadáver esté fuera de lugar, no solo funciona como denuncia y testimonio de la lógica de violencia que inscriben, sino a la vez condición para la emergencia de un espacio alternativo, de un común y una comunidad que es espacio de relación entre los vivos y los muertos. Una *producción de espacio, de lugar*, a partir del espaciamento que se traza desde los restos de cuerpos, en eso que queda de los cuerpos y que perdura y persiste *entre* los cuerpos vivos. Producir el espacio de relación entre cuerpos: sobre el umbral entre lo vivo y lo muerto –ese es uno de los procedimientos.

El otro gesto que creo debe ser subrayado es el trabajo sobre la *anonimia* de los cuerpos que Margolles trae a ese espacio de relación. En lugar de reponer la biografía de la víctima, la trama social, familiar, personal que se deja leer en el cuerpo abandonado y frecuentemente violentado de esos individuos desamparados de diferentes modos (desamparo que el

<sup>154</sup> “Lo común significa espacio, dar espacio, distancia y proximidad, separación y encuentro” (Jean-Luc Nancy, “Comunismo, la palabra”, en Hounie (comp.), ob. cit., pp. 145-153).

trabajo de Margolles no deja de denunciar y de testimoniar en primer lugar), estas intervenciones eligen poner en el centro de la escena la singularidad del cuerpo, la presencia y la presentificación del cuerpo como tal a distancia, si se quiere, de la biografía y del universo de lo personal. En ello se juega un gesto decisivo dado que, como sabemos, las contestaciones a la violencia política han apostado, necesariamente sin duda, a la reposición de la persona: allí donde el poder buscó despersonalizar, deshumanizar, volver irreconocibles los cuerpos, la resistencia tiene que pasar por la restitución de la persona, la identidad, el nombre, la biografía. Sin embargo, Margolles adopta otra dirección: inscribe el cuerpo desde su anonimidad, o en relación a una anonimidad que se vuelve generalizable, común. En muchos casos, los cadáveres son de NN que simplemente no pueden ser identificados; pero en otros casos, como en la muestra de Venecia, los familiares de las víctimas forman parte de la obra pero ello no implica que el nombre propio se vuelva un protagonista del evento estético; *es el cuerpo o el resto en tanto que tal lo que cuenta.*

Ese gesto hace, si se quiere, de la anonimidad la condición de la inscripción de los cuerpos: para que lo personal, la identidad individual, las marcas de la pertenencia, etc., no opaquen o no distraigan el hecho clave que se piensa en esta obra: el de un régimen o lógica de violencia y de muerte que pasa antes que nada por los cuerpos, que hace de los cuerpos y de la materia corporal su punto de aplicación y su objetivo final, y que hace de la muerte un cálculo sobre una materia despojada de toda inscripción subjetiva y comunitaria. La anonimidad ilumina el horizonte de los cuerpos como punto de politización: no la identidad, ni la cultura, ni la raza o la clase (aunque, desde luego, todas esas marcaciones quedan inscriptas), sino el umbral primero del cuerpo como materialidad entre la vida y la muerte, allí donde esa distinción es el núcleo de lo político.

Pero la anonimía funciona como vector de contestación, precisamente porque hace del cuerpo un territorio o una dimensión de lo común. Ese “común” pasa menos por identidades compartidas que por una relación ética y política tanto con la vulnerabilidad general de los cuerpos como con la precarización que nuestras sociedades distribuyen diferencialmente sobre distintos grupos y zonas.<sup>155</sup> Común es aquí, pues, el cuerpo y la vida en su exposición: *toda comunidad es comunidad de cuerpos expuestos*; expuestos en su vulnerabilidad –y en los dispositivos que las sociedades disponen de modos jerárquicos y diferenciales en torno a esa vulnerabilidad–, pero también expuestos al sentido, al estar entre cuerpos y a la emergencia de nuevos espacios de relación. En esa doble inflexión se leen las inscripciones de los restos corporales en Margolles, porque los espaciamentos que producen sus obras se juegan en torno a esa doble inflexión. El cadáver aquí ilumina esa zona irreductible a lo individual y lo colectivo, lo privado y lo público, lo propio y lo impropio; traza el contorno de un *bios* desde el que se piensa (y se actúa) un común que pasa por la materialidad de los cuerpos –y es en esa comunidad de cuerpos, más que de “personas”, donde calibra el horizonte de sus políticas.

II. “La parte de los crímenes”, publicada en 2004 como una de las cinco secciones de 2666,<sup>156</sup> de Roberto Bolaño, puede ser leída en el revés del legendario “Cadáveres”, de Néstor Perlongher. En el poema de Perlongher se piensa la visibilidad paradójica, imposible, de los cadáveres a partir de su desaparición, cadáveres sin lugar propio que se vuelve

<sup>155</sup> Para la relación y los movimientos entre precariedad (*precariousness*) y precarización (*precarity*), ver Butler, *Frames of War*, ob. cit.

<sup>156</sup> Roberto Bolaño, 2666, Barcelona, Anagrama, 2004.

regla de lo visible; en cambio, “La parte de los crímenes” se organiza alrededor de una enumeración insistente, aparentemente imparabile, de cadáveres, mayormente de mujeres violadas y torturadas, en la ciudad ficticia de “Santa Teresa,” en la frontera entre México y Estados Unidos. En el texto de Perlongher es el resto de lo ausente lo que tensa el poema hasta su posibilidad misma; aquí, en cambio –de modos más evidentes, más transparentes–, es la hipervisibilidad, la multiplicación, la naturaleza incontenible de la serie de cadáveres lo que la novela de Bolaño propone como emblema del presente. Son cuerpos narrados por una mirada que contabiliza las marcas y las secuencias de la violencia, y que trata de aislar, en la multiplicidad de heridas y de marcas sobre los cuerpos, no solo el momento y la causa de la muerte, sino la identidad de su(s) asesino(s) –mirada fallida, que no puede descubrir en la acumulación de heridas el sentido de la violencia–. Las viñetas descubren a los cuerpos en los escenarios más diversos: los cadáveres aparecen “por todos lados”: en el desierto que rodea la ciudad y parece atravesarla, en las calles, en los basureros, en los baldíos; el recurso retórico de la serie en la cual los cadáveres se acumulan hace de esta proliferación una especie de efecto expansivo, incontenible, tanto a nivel espacial como simbólico. La proliferación de cadáveres en “La parte de los crímenes” puntúa el relato policial (y el género mismo) y, por así decirlo, lo desfonda, abriendo el texto a una indeterminación que desplaza la gramática jurídica (no se pueden resolver los crímenes: no hay relato jurídico) y lo empuja hacia la política –el genocidio o feminicidio como hecho político–. El cadáver emerge así como residuo en el límite mismo de lo simbolizable precisamente porque desfonda toda recuperación en una narrativa. Como en Margolles, aquí la escritura interroga la materialidad del cadáver, y la dispone como horizonte de un orden corporal sobre el que se verifican distinciones

biopolíticas: el cadáver es una terminal de ordenamientos de cuerpos en los que se explicitan distribuciones diferenciales de vulnerabilidad y de protección, entre hacer vivir y dejar morir, entre precarización y “seguridad”.

El texto de Bolaño llevará adelante esta interrogación a partir de una *mirada forense* en la que va a condensar a la vez una fenomenología de la violencia y un ordenamiento biopolítico de temporalidades y de topografías que se iluminan desde el cadáver.

Miremos un momento del texto de Bolaño, el principio mismo de “La parte de los crímenes”, el primer cadáver de la serie:

La muerta apareció en un pequeño descampado en la colonia Las Flores. Vestía camiseta blanca de manga larga y falda de color amarillo hasta las rodillas, de una talla superior. Unos niños que jugaban en el descampado la encontraron y dieron aviso a sus padres. La madre de uno de ellos telefoneó a la policía, que se presentó al cabo de media hora. El descampado daba a la calle Peláez y a la calle Hermanos Chacón y luego se perdía en una acequia tras la cual se levantaban los muros de una lechería abandonada y ya en ruinas. No había nadie en la calle por lo que los policías pensaron en un primer momento que se trataba de una broma. Pese a todo, detuvieron el coche patrulla en la calle Peláez y uno de ellos se internó en el descampado. Al poco rato descubrió a dos mujeres con la cabeza cubierta, arrodilladas entre la maleza, rezando. Las mujeres, vistas de lejos, parecían viejas, pero no lo eran. Delante de ellas yacía el cadáver. Sin interrumpirlas, el policía volvió tras sus pasos y con gestos llamó a su compañero que lo esperaba fumando en el interior del coche. Luego ambos regresaron (uno de ellos, el que no había bajado, con la pistola desenfundada) hacia donde estaban las mujeres y se quedaron de pie junto a estas observando el cadáver. El que tenía la

pistola desenfundada les preguntó si la conocían. No, señor, dijo una de las mujeres. Nunca la habíamos visto. Esta criatura no es de aquí.<sup>157</sup>

Dos aspectos, entre muchos. El primero: las víctimas “no son de aquí”, son migrantes en recorridos cuyo origen y destino son frecuentemente imposibles de reconstruir. Figuras de paso, en las que toda pertenencia territorial, comunitaria, se desvanece o se reduce al mínimo. La serie de los cadáveres ilumina, como en una versión macabra y femenina de “la vida de los hombres infames”, las trayectorias de cuerpos anónimos o semianónimos (cuya identificación, en muchos casos, no conduce a nada: nadie reclama los cuerpos) en las que la pertenencia familiar, social, comunitaria, pero también nacional, se debilita al máximo: cuerpos flotantes, “suelos” sobre un territorio fronterizo. Los cadáveres de Bolaño son *irreconocibles* no solo porque en muchos casos aparecen físicamente desfigurados por la violencia, sino también porque el reconocimiento social, jurídico de esos cuerpos, los mecanismos que certifican y aseguran su pertenencia a una comunidad y a un orden social –y que distribuyen persona de no-persona– están inherentemente quebrados: *ese quiebre es lo que estos cadáveres hacen visible.*

<sup>157</sup> La cita continúa: “Esto ocurrió en 1993. En enero de 1993. A partir de esta muerte comenzaron a contarse los asesinatos de mujeres. Pero es probable que antes hubiera otras. La primera muerte se llamaba Esperanza Gómez Saldaña y tenía trece años. Pero es probable que no fuera la primera muerte. Tal vez por comodidad, por ser la primera asesinada en el año 1993, ella encabeza la lista. Aunque seguramente en 1992 murieron otras. Otras que quedaron fuera de la lista o que jamás nadie las encontró, enterradas en fosas comunes en el desierto o esparcidas sus cenizas en medio de la noche, cuando ni el que siembra sabe en dónde, en qué lugar se encuentra” (Bolaño, *ob. cit.*, pp. 443-444).

“La parte de los crímenes” parece trazar círculos concéntricos alrededor de esta irreconocibilidad o esta ilegibilidad de los cadáveres: no se puede encontrar al o los supuestos asesinos; no se puede asignar el nombre de muchas de las víctimas; cuando se asigna el nombre, cuando la víctima es identificada, ese nombre no repone un universo de pertenencia y de protección familiar, social, etc.: son nombres que no significan, socialmente, nada –*nombres, si se quiere, anónimos*, que parecen enmascarar una anonimidad de fondo—. Como si los cuerpos estuviesen atravesados por una anonimidad inherente, casi definitoria, que los constituye y que no puede de ninguna manera ser suturada por ninguna identificación: el nombre propio, la identidad, y con ello la pertenencia social, parece vaciarse de contenido ante estos cadáveres. La identificación del cadáver, lejos de restituir una historia, un origen, una pertenencia, parece iluminar el abandono generalizado en el que circulan estas mujeres, su condición “anoriginaria”, y su movilidad sobre un espacio que no les ofrece ningún amparo ni protección, ninguna inscripción o localización: un espacio social vaciado, despojado de las instituciones y de la simbólica de la pertenencia. Por el contrario, lo que estas viñetas biográficas despliegan son esos “marcos de legibilidad” de los que habla Butler, desde los que se iluminan los cuerpos en tanto que disponibles para la explotación y la violencia, como vidas precarias. Son microrrelatos que reflejan la ambivalencia y la oscilación permanente entre una “vida vivible”, entre la posibilidad de vida que se abriría para estas mujeres (la mayoría pobres y migrantes) y el horizonte de violencia, abandono y exposición que infructuosamente dibujaba la trayectoria de sus cuerpos: el cadáver vuelve manifiesto el mapa biopolítico sobre el que estos cuerpos tenían lugar: hace legible ese mapa en su materialidad misma. Eso es lo que aquí aparece como una mirada forense que lee en la materialidad del cuerpo las huellas de la distribución (y de

la oscilación) entre vidas protegidas y vidas abandonadas. Es eso lo que la escritura captura y despliega en cada cuerpo.<sup>158</sup>

En este sentido, los cadáveres de Bolaño son la instancia de, si es posible, *retratos forensicos* en los que la irreconocibilidad del “rostro”, de la persona, es reemplazada por el protagonismo de la carne, del cuerpo y de las marcas que la violencia dejó sobre él. Por ello mismo, esta visibilidad del cadáver en Bolaño no solo despliega ese espaciamiento o dislocación radical entre la “persona” y la materia física, sino que también despersonaliza la muerte, o mejor dicho, hace de la muerte menos un acto de eliminación de un individuo que un proceso de destrucción de un cuerpo. Aquí la muerte se subdivide en hechos corporales diversos, en secuencias de diferentes modalidades de violencia, al punto de que no se puede reconstruir, en muchos casos, el momento de la muerte, como si la muerte se dispersara o desplegara en instancias múltiples, volviendo imposible su representación como un acto único de cesación de una persona y un cuerpo a la vez. Bajo la luz que les impone el texto de Bolaño, lo que cuentan los cadáveres es la imposibilidad de encontrar el punto o límite en el que termina la vida y empieza la muerte: una materialidad que, más que trazar el límite absoluto, decisivo con la muerte, lo

<sup>158</sup> Como en Perlongher, el tema del cadáver remite a la cuestión de la topología política, del lugar y del tener-lugar de los cuerpos: como si el límite que se expone a partir del cuerpo muerto, o de la relación entre el cuerpo vivo y el cuerpo muerto, trazara una coordenada esencial al espacio de la comunidad, de lo común, no simplemente como un límite exterior sino como relacionalidad general de y entre los cuerpos: como si el cadáver escenificara de un modo privilegiado la cuestión del lugar político de los cuerpos en general. Esta problematización sobre el lugar del cuerpo como instancia de lo político se dramatiza en torno al genocidio –o al feminicidio, en el caso del texto de Bolaño– precisamente porque el genocidio es una violencia radical e irreparable sobre los modos tradicionales de reconocimiento, identificación, nominación y simbolización del muerto.

vuelve inasible, indescriptible, no-enunciable: en el repertorio horroroso de violencias, la muerte se dispersa y se enmascara, multiplicándose, y volviendo inestable el límite entre el cuerpo vivo y el cuerpo muerto. Revelan, en ello, la vocación doble de la biopolítica: la de declarar, por un lado, que esos cuerpos ya habitaban la temporalidad de su muerte, que eran vidas desprovistas de valor que habitaban el tiempo lento de su muerte (más que la continuidad y la potenciación de vida); y a la vez, la de hacer de esos cuerpos *cosas*, de exhibirlos en una materialidad que deshace el rostro de lo humano. La mirada forense en Bolaño exhibe los procedimientos por los cuales se distribuyen las vidas sobre el horizonte de un *bios* políticamente inscripto que se presenta, finalmente, en la materialidad del cadáver.

A mediados de febrero, en un callejón del centro de Santa Teresa, unos basureros encontraron a otra mujer muerta. Tenía alrededor de treinta años y vestía una falda negra y una blusa blanca, escotada. Había sido asesinada a cuchilladas, aunque en el rostro y el abdomen se apreciaron las contusiones de numerosos golpes. En el bolso se halló un billete de autobús para Tucson, que salía esa mañana a las nueve y que la mujer ya no iba a tomar.<sup>159</sup>

Al mes siguiente, en mayo, se encontró a una mujer muerta en un basurero situado entre la colonia Las Flores y el parque industrial General Sepúlveda. En el polígono se levantaban los edificios de cuatro maquiladoras dedicadas al ensamblaje de piezas de electrodomésticos. Las torres de electricidad que servían a las maquiladoras eran nuevas y estaban pintadas de color plateado. Junto a estas, entre unas lomas bajas, sobresalían los

<sup>159</sup> Bolaño, ob. cit., p. 446.

rechos de las casuchas que se habían instalado allí poco antes de la llegada de las maquiladoras y que se extendían hasta atravesar la vía del tren, en los lindes de la colonia La Preciada.<sup>160</sup>

Basureros, callejones, descampados, baldíos, fábricas abandonadas, tachos de basura: la serie abierta de cadáveres parece apuntar a una ubicuidad de la violencia, dado que no se la puede localizar en una zona, un barrio, un “afuera” de la vida social. Aquí no hay límites o fronteras entre protección y desamparo, entre amparo y exposición: la vulnerabilidad se vuelve una condición generalizable. Los cadáveres iluminan ese paisaje de abandono: aparecen “por todos lados” e indican –como si fuesen sus signos– una *territorialidad liminar*, una pura frontera en la que toda ilusión de interioridad (y por lo tanto, de protección, sea política, a nivel de la comunidad existente, o doméstica, a nivel de la familia) se diluye: los cadáveres, atravesando (e invalidando) las distinciones entre lo público y lo privado, entre lo doméstico y los espacios colectivos refieren una espacialidad fronteriza, inasignable, un espacio que parece exceder modos de inscripción y de significaciones de los territorios. Como si los cadáveres activaran la conciencia sobre esta territorialidad quebrada, que traza zonas de transición y de pasaje: el basurero “El Chile”, por caso, es un hábitat de criaturas semihumanas; el desierto se despunta en la mayoría de los paisajes contra los que se recortan los cadáveres, como si, más que un territorio, se tratara de una fuerza que se cuela en todos los espacios; los barrios y las casas familiares aparecen en una contigüidad íntima con baldíos y basureros, etc. Se trata de espacios de *exposición* en la que toda posibilidad de amparo (sea privado, familiar, colectivo, nacional, etc.) parece debilitada o directamente abolida.

<sup>160</sup> *Ibid.*, p. 449.

Me gustaría sugerir que es precisamente en torno a esta generalización espacial, ese contagio sistemático de la vulnerabilidad, donde la escritura de Bolaño –como la obra de Margolles– repone la inscripción del cadáver en el tejido de lo común.<sup>161</sup> Como si en esta serie inacabable de cadáveres, en este registro a la vez minimalista, puntual, cotidiano y trágico de la vulnerabilidad de esa carne visible, expuesta, como si en esa condición anticipada de la muerte, y en esa exposición a la que son arrojados estos cuerpos que terminan destrozados en los rincones de Santa Teresa, se leyera ese movimiento u oscilación entre la vulnerabilidad de la vida como condición general y la precarización y abandono políticos localizados y gestionados. Cabe preguntarse, en otras palabras, si en las fisiologías vulneradas y vulnerables de las víctimas no se hace legible una lógica biopolítica fundamental: aquella según la cual la condición de exposición, abandono, precarización que se supone reservada para ciertos cuerpos, para ciertas zonas, para ciertas identidades o categorías de individuos se revela siempre expansiva, contagiosa, nunca del todo inmunizable, nunca a la suficiente distancia, porque se inscribe sobre el *continuum* de un *bios* que aproxima los cuerpos y los refleja en una condición común. La dislocación que se ilumina en los cadáveres de Bolaño, esa topografía de quiebres y de fronteras móviles, es la regla del *contagio biopolítico*. Dado que ninguna de las categorías sobre las que se trazan los mapas del abandono y la explotación –clase, raza y sobre todo género– es, finalmente, ontologizable: todo intento de fijar alguna de esas categorías sobre una naturaleza definida encontrará, invariablemente, su instancia de deslizamiento,

<sup>161</sup> Para una discusión sobre la relación entre la escritura de Bolaño y la memoria posdictatorial, ver Carlos Burgos, “Roberto Bolaño: la violencia, el mal, la memoria”, *Nuevo Texto Crítico*, vol. XXII, n° 43-44, 2009.

de contaminación, de réplica (como se evidenciará, por caso, en las escenas de violencia carcelaria de otra parte de 2666, “La parte de Archimboldi”). Esa es quizá una de las lecciones clave del pensamiento biopolítico: en la medida en que no hay *bios* que no esté siempre ya matizado, constituido y producido políticamente, no puede haber distribución jerárquica e inmunitaria de cuerpos que no se derrame hacia otras categorías de individuos, incluso contra aquellos a los que dice proteger e inmunizar. Toda distribución de cuerpos y de vidas es política y, por lo tanto, arbitraria, ambivalente, inestable y reversible. Esa ambivalencia y esa reversibilidad es la lección que se lee en los cadáveres de Bolaño.

III. La imaginación biopolítica funciona, entonces, en ese movimiento simultáneo y contradictorio entre localización y expansión, contención y contagio, identificación de grupos, categorías de individuos, zonas de intensificación de control y violencia, y simultáneamente inestabilidad y deslizamiento de esas mismas categorías, como si los ordenamientos de cuerpos que son el objetivo principal de la biopolítica, y sus distribuciones entre persona y no-persona, se vieran siempre atravesados por una vacilación y una dislocación inherentes, que no puede nunca localizarse en un cuerpo, en una identidad, en una zona sino que termina afectando e inscribiendo –inoculando, podría decirse– diversas zonas del orden social. Allí se sitúan los cadáveres de Margolles y de Bolaño: en el espacio tenso de ese doble movimiento, de esa dislocación imparable entre localización y contagio.<sup>162</sup>

<sup>162</sup> “Dislocación” es la noción que usa Agamben para referirse a esta paradoja que afecta la “zona de excepción” que quiere ser el campo de concentración: por un lado, el campo territorializa, demarca las fronteras entre el espacio de la excepción soberana y el resto del orden social, pero por otro lado,

Hay otra dimensión que me gustaría subrayar en torno a la inscripción del cadáver y del resto corporal en las culturas contemporáneas. Esta dimensión tiene que ver con la temporalidad, y se hace especialmente nítida en el documental de Patricio Guzmán, *Nostalgia de la luz* (2010). El documental hace del desierto de Atacama un escenario donde se cruzan temporalidades diversas: por un lado, la de los restos de los desaparecidos chilenos que fueron enterrados en el desierto de Atacama en fosas comunes, y de quienes quedan restos de huesos repartidos por el desierto que activistas y familiares buscan;<sup>163</sup> por otro, la historia de las comunidades indígenas que atravesaban el desierto en sus migraciones y, luego, la de la explotación minera; por último, la de los observatorios astronómicos que funcionan allí (el desierto de Atacama es uno de los principales centros de observación astronómica del mundo). A partir del desierto, el documental cruza historias y materiales heterogéneos, que se superponen y se anudan en ese espacio. En esta yuxtaposición, el documental descubre un vector –el calcio– en el que se enfoca, que articula y *pone en serie* los restos de los cuerpos con las estrellas que se investigan desde los observatorios. El calcio de las estrellas, dice el narrador del documental, es el mismo que el de nuestros huesos; en esa continuidad entre cuerpo y universo, trazada sobre una materia que conecta a nuestros organismos con lo inorgánico, el documental sitúa la cuestión del cadáver, la cuestión

---

la excepción se torna una regla que mina todo orden legal por lo cual ningún territorio demarcado puede contener su alcance: la excepción, así, se vuelve la regla, y lo que sucede en el campo se replica, de distintos modos, en múltiples instancias del orden social. Ver Agamben, *Homo Sacer*, ob. cit.

<sup>163</sup> Hacia el final de la dictadura, el régimen de Pinochet decide remover esas fosas para arrojarlas, presumiblemente, al mar. En el proceso de remoción, muchos fragmentos de huesos quedan en el desierto, y son esos fragmentos los que sus deudos procuran.

de su temporalidad que es, evidentemente, la cuestión de la memoria y de la memorialización de aquellos cuerpos que, desde el genocidio, están fuera de lugar, sin tumba, sin inscripción y sin ritual.<sup>164</sup>

Desde este foco en la materia inorgánica de los cuerpos, el documental de Guzmán pone en escena una desarticulación de temporalidades que ilumina otras cronologías y otros modos de la memoria que complican la dimensión antropocéntrica, y finalmente humanista, de ciertas retóricas prevalentes de la memoria. La presencia de esos huesos triturados, dispersos en el desierto, es un *resto*, literalmente, de un régimen político y de una lógica de violencia política que el documental de Guzmán pone en relación con otras temporalidades, que son la de la historia del desierto, una historia que es a la vez natural (tiene que ver con la formación misma del planeta), y de geografía humana, en la medida en que el desierto también alberga, archiva, las huellas de comunidades indígenas –y por supuesto, también una historia nacional (el documental muestra las barracas de los mineros que explotaron el cobre en el siglo XIX: barracas que permanecen intactas, espectrales)–. Entonces el desierto se vuelve un repertorio o un archivo de temporalidades superpuestas, y traza una sincronía que excede la secuencia de la dictadura y el genocidio pero al mismo tiempo la inscribe y la complica. Esas temporalidades sincrónicas del desierto no se superponen: se cruzan; el documental indaga las resonancias entre ellas para extraer desde allí otras configuraciones temporales en torno al genocidio chileno. La serie huesos-estrellas tiene lugar en un tiempo que es *a la vez* el de la formación

<sup>164</sup> Ver al respecto Jens Andermann, “Expanded Fields: Postdictatorship and the Landscape”, *Journal of Latin American Cultural Studies*, vol. 21, n° 2, 2012, pp. 165-187.

de las materias del universo y el de el proceso histórico que hizo que esos fragmentos de huesos estén repartidos en el desierto, y que impidió la investigación activa que permitiera restituir la identidad de esos cuerpos. Aquí no se trata de que el tiempo cósmico englobe al tiempo histórico, como si eso fuese una especie de restitución a un orden natural, a un ritmo cósmico de la vida y la muerte, a la escala sobrehumana de la vida del universo a la que los huesos de las víctimas serían, finalmente, devueltos como una suerte de reparación y de reposición de un orden de sentido. Creo que hay que leer esto exactamente al revés: se trata de que el genocidio afectó, alteró, inscribió de un modo indeleble el orden natural, que incorporó las materias naturales y el orden mismo de la naturaleza a la lógica de la violencia; se trata, en otras palabras, de que la naturaleza quedó marcada también por la violencia política; la naturaleza se vuelve archivo y testimonio de un genocidio. No queda, después de "Atacama" (o después del "Río de la Plata") un espacio *natural* ante el cual lo político o la historia política suspendería sus sentidos para entrar en otro orden de significación más vasto. No hay una naturaleza que reinscriba la violencia; al contrario, la violencia reinscribe y altera ese orden y el límite mismo de lo "natural": esa reinscripción es lo que se piensa, quiero sugerir, en los huesos que el documental de Guzmán dispone sobre la serie del calcio y de la historia de la materia. Esa reinscripción alude a una temporalidad que no es estrictamente "social" –en el sentido de lo que afecta a los individuos y grupos constituidos en tanto que sociedad y nación– ni tampoco, por supuesto, "natural", en tanto que no remite a fuerzas sobrehumanas que afectan la generalidad de los cuerpos desde los procesos de la naturaleza. Es un tiempo *entre* esas dimensiones: una temporalidad, si se quiere, biopolítica, en la medida en que alude a ese umbral de indeterminación entre vida natural y vida política,

entre *zoé* y *bios*. Es ese umbral, el que estos cadáveres hacen visible, y es esa la temporalidad que inscriben desde la obstinación de su materia.

Si Bolaño piensa el cadáver en la dislocación de toda topografía política, y si Margolles lo vuelve la evidencia de una anonimia que invoca, y de alguna manera impone, una nueva demarcación de lo común, Guzmán proyecta el cadáver sobre el espacio de la naturaleza; al hacerlo revela no solo las lógicas de la violencia genocida, sino fundamentalmente un nuevo estatuto en el que la naturaleza se exhibe atravesada por la huella del genocidio, constituida por él, vuelta inseparable de los destinos a los que la política sometió a las materias, la inscribió de modo indeleble. Puesto que, al traer la serie del desierto, del calcio, de sus ciclos, el documental dispone una escala no humana –la de lo inorgánico– para los modos de la memoria. Una *historia natural del genocidio*, si se quiere, en la cual el cruce entre genocidio y naturaleza dispara una temporalidad que no se reconoce ni en el rostro del hombre y de lo social o de la nación, ni en el de una naturaleza autónoma, inmanente, ajena a los destinos y las violencias de la política –una historia política de los cuerpos, de las materias que los componen, de las mezclas que producen, de las duraciones desde las que nos constituyen.

La naturaleza se vuelve un archivo indeleble: se trata de saber ver (de ahí la importancia de la luz en el título) y de leer esos signos que son las huellas de una violencia a la vez inhumana –en la medida en que exhibe ese límite de la posibilidad misma de lo humano– y demasiado humana. La naturaleza ya no puede ser exterior: queda inscripta en ese nuevo orden donde la materia orgánica e inorgánica, y el dominio de lo biológico, queda atravesado por las tecnologías de un orden biopolítico que no deja ningún exterior intacto. –pero que, por eso mismo, no puede anticipar los modos de resistencia de aquello que quiere controlar, destruir, eliminar–. Los restos

que Guzmán trae a la luz son las variables, infinitas, de esa resistencia: lo que en los cuerpos, en su fragilidad pero también en su dureza se obstina en persistir. Se trata, en última instancia, de elaborar lenguajes, historias, modos de luz y de relato, para esa obstinación.

En Margolles, en Bolaño, en Guzmán, el resto corporal está marcado por ese rasgo decisivo: el de su persistencia. Aquí los restos nunca desaparecen; las obras son dispositivos formales para hacer perceptible esa permanencia del resto. En ello apuntan al núcleo de la biopolítica, a su fantasía más constitutiva: la de borrar los cadáveres, la de volverlos imperceptibles o insignificantes, la de declarar la *irrealidad* de esos cuerpos, de su vida y de su muerte; la de hacer, en fin, como si esos cuerpos no hubiesen existido, tachando no solo la violencia de su muerte sino las huellas de su vida. El retorno implacable, maquínico, esa pura repetición del cadáver que devuelve, una y otra vez, su materia es allí la respuesta más exacta: desde lo real, desde la materialidad misma, en esa contigüidad y esa proximidad del resto que impone no ya su memorialización sino sobre todo la relación cada vez singular con la muerte y con los muertos. *Cada vez singular*: en la medida en que, como vimos, desde el cadáver se vuelven a trazar los espacios y los tiempos de la relación entre los vivos y los muertos, que son los espacios y los tiempos de lo común. Esa es la afirmación que viene con estos restos.

#### EL CADÁVER DE UN ANIMAL

Un perro muerto, en la banquina de una autopista de San Pablo; ante él, un parlante que reproduce un texto –un monólogo que es en realidad un apóstrofe, una interpelación al cuerpo inerte–. Una cámara filma a un hombre mientras detiene su coche, dispone el parlante ante el cadáver, enciende

el equipo de audio para luego irse. La cámara luego vuelve al perro y al parlante; comienza el monólogo hasta el final del texto.

De esta secuencia y de esta escena está hecho el *Monólogo para un cachorro muerto*, una instalación de Nuno Ramos del 2008. Aquí reencontramos muchos de los procedimientos que vimos conjugarse alrededor del resto corporal en Margolles o Bolaño: la negativa a representar al cadáver para, en su lugar, privilegiar su presentación y su contigüidad, y la instauración de un espacio entre lo vivo y lo muerto como interrogación de lo común; el cadáver como umbral desde donde se piensa e imagina la comunidad como comunidad de cuerpos. Pero la instalación de Ramos inscribe estos procedimientos sobre la frontera entre humano y animal y, por lo tanto, en relación a un cuerpo al que no se le deben ritos funerarios, cuya muerte es, en principio, jurídica y socialmente insignificante. Si en Margolles, por caso, la cuestión del cadáver se lee en torno a la crisis definitiva del “pacto sepulcral”, aquí aparece el cadáver animal como el punto en torno al que se piensan políticas de la muerte y la definición misma del espacio de lo común.

Lo común es aquí, explícitamente, un entre-cuerpos: “Poesía, entre nós dois”, así comienza el *Monólogo...*,<sup>165</sup> haciendo coincidir la poesía con ese “entre” cuerpos que es lo que la obra interroga. Eso es lo que el *Monólogo...* pone en escena: el espaciamiento y la exposición de los cuerpos, la invención de ese entre-cuerpos como problema, como problema de

<sup>165</sup> Nuno Ramos, *Monólogo para um cachorro morto*, en [www.nunoramos.com.br](http://www.nunoramos.com.br) [última consulta: 24/1/2014].

Hay una traducción al español de Adriana Astutti, publicada en el *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, n° 16, diciembre de 2011. Las citas del texto en español corresponden a esta traducción.

lo perceptible. La obra trabaja sobre todo alrededor de una topografía de distancias entre el cuerpo muerto del animal y las diferentes intervenciones que se juegan sobre él: la voz que sale del equipo de sonido, muy cerca del cuerpo; la cámara que traza distancias entre el cuerpo del animal y la mirada; el cuerpo de Ramos, que arma la instalación y luego se va: todo se juega a partir de la distancia entre el cuerpo muerto del perro y distintos lugares de enunciación que son nítidamente lugares de sensorialidad; el tacto, el oído, la mirada: *el cuerpo muerto del animal se vuelve un centro de gravitación, de imantación de sentidos*, desde los que se traza una distancia o un espaciamiento entre cuerpos.

El *Monólogo...* empieza con una interrupción, con una parada “Paro e contemplo, porque deve ser assim”:<sup>166</sup> el narrador que circula en su auto, en la autopista, y que acompaña el flujo propio de la ciudad; contra ese flujo el narrador se detiene y es esa detención lo que hace posible el espaciamiento: “Poesía (Pausa), entre nós dois”, haciendo coincidir justamente la interrupción con ese espaciamiento, ese “entre nós dois” que es lo que la obra hace, lo que inventa. A eso llama “poesía”, a la invención de un espacio –un espacio entre un cuerpo vivo y un cuerpo muerto– que no existía hasta ese momento, y que articula, hace posible, una diferencia que es una relación singular: un entre-cuerpos: “Vê, onde um corpo fendido recebe outro corpo e um terceiro corpo nasce deles, entre eles, feito de. (Pausa) Vento, mau-cheiro, delícia; sabão, carranca, monotonia”, dice el narrador.<sup>167</sup> Un tercer cuerpo, un cuerpo entre, hecho de materias entre ambos: ese tejido

<sup>166</sup> “Paro y contemplo, porque así debe ser” (p. 2).

<sup>167</sup> “Ahí donde un cuerpo herido recibe otro cuerpo y un tercer cuerpo nace de ellos, entre ellos, hecho de. Viento, hedor, delicia: jabón, carranca, monotonia” (p. 3).

sensorial es lo que se quiere registrar y producir en la instalación, y en ella se juega una ética que es también una política.

El hecho de que el *Monólogo...* se juegue en torno al cadáver de un perro y no un cadáver humano ilumina una dimensión que los otros materiales sobre el cadáver no pueden llevar adelante, y que es el devenir mercancía del cuerpo muerto. El *Monólogo...* superpone dos gestos alrededor del cuerpo animal: por un lado, su constitución como cosa y como materia que será convertida en mercancía; por otro, su instancia como cuerpo con el que se traza una relación ética, que pasa justamente por el rito funerario. Es, pues, el estatuto del cuerpo entre la cosa y la relación ética lo que se conjuga aquí en torno al animal, pero que, evidentemente, atraviesa los límites de la especie porque piensa la cuestión del cuerpo como tal.

Ante el cuerpo del perro, la voz atraviesa una escena alucinada en la que se mapean las coordenadas que se cruzan sobre ese cuerpo. Se trata de una visión de la ciudad, de la ciudad convertida en un shopping center, en un supermercado gigantesco, saturada de mercancías –una ciudad hecha de “todas estas áreas onde um cachorro não entra”–.<sup>168</sup> El narrador ve la “grande massa de sabão no meio da grande massa dos enormes supermercados (como brilhavam de noite! mais que uma lua!)”,<sup>169</sup> ve los “produtos já classificados em ramos diversos (‘alimentação’, ‘higiene’, ‘limpeza’, ‘construção’), dos índices rigorosos de lucros assombrosos, dos discursos em feiras de marketing”; ve, pues, la ciudad-mercado (y en la que, cabe notar, está su propio nombre: “*ramos diversos*”) y al mismo tiempo, ante el cuerpo del animal,

<sup>168</sup> “Todos esos lugares donde un perro no entra” (p. 2).

<sup>169</sup> “La gran mole de jabón en medio de la gran mole de los supermercados enormes (¡cómo brillaban de noche! ¡más que la luna!)” (p. 3).

Esqueci, como um milagre. Esqueci tudo, alegre e absolutamente tudo, e me debrucei sobre você, trazendo no bolso um pequeno pedaço do sabonete gigantesco em que você se transformará, um pequeno pedaço da grande massa perfumada, ó cachorro amado. Esqueci os nomes das mercadorias mais ainda sei dizer: é noite, estou aqui, parado, meu medo, meu gesto, meu nome, meu cachorro, a carranca libertada da tarefa de morrer, de ser a carranca de um cachorro morto. Mas não sei teu nome.<sup>170</sup>

Dos gestos contrapuestos se cruzan en el cuerpo del animal: el devenir mercancía –jabón– de su cuerpo vuelto materia, y el espacio de interpelación ética, de relación entre cuerpos, que es lo que el narrador instauro a partir del olvido de ese espacio subsumido bajo el capital. Es clave que sea el cuerpo animal el que interrumpe este ciclo y este paisaje de subsunción absoluta de la ciudad: justamente (como vimos también en los textos sobre mataderos) el cuerpo animal es el cuerpo constituido como mercancía, el cuerpo que se constituye en relación a un valor y a un cálculo. Ese cuerpo que siempre *se habrá vuelto mercancía* aquí es el que funciona como el punto de interrupción, la instancia de una interpelación que pasa por otro espacio de relación que es otra ética y otra política de los cuerpos.

En lugar de ese volverse mercancía, el narrador imagina otro circuito y otro proceso del cuerpo del animal:

<sup>170</sup> “Olvidé todo, alegre, y absolutamente todo, y me incliné sobre ti, trayendo en el bolso un pequeño pedazo del jabón gigantesco en que te transformarás, de la gran masa perfumada del jabón gigantesco en el que te transformarás, un pequeño pedazo de la gran masa perfumada, oh perro amado. Olvidé los nombres de las mercancías pero todavía sé decir: es de noche, estoy aquí, parado, mi miedo, mi gesto, mi nombre, mi perro, la carranca liberada del trabajo de morir, de ser la carranca de un perro muerto. Pero no sé tu nombre” (p. 4).

Agora digamos, cachorro. Vamos imaginar, cachorro. Imagine. Digamos que eu te levasse agora mesmo para um terreno baldio, uma terraplenagem, um chão cheio de folhas e frutos de mamona caídos e de sementes de girassol, onde um cheiro de gasolina flutuasse, digamos. Eu incendiaria teu corpo, colheria cuidadosamente as cinzas que depois atiraria pela janela do meu carro (sim, cachorro, eu tenho um carro) nesta mesma estrada onde estamos agora.<sup>171</sup>

En lugar del abandono y de la conversión en mercancía, el ritual y la ocupación del espacio con la ceniza, la marcação o producción del espacio con las cenizas del perro muerto (de modo similar a los restos que Margolles distribuye para producir espacios). Ritualizar ese cuerpo, inscribirlo en un espacio de relación y por lo tanto en un espacio de lo común: allí donde el ritual fúnebre registra, inscribe, el tener lugar de un cuerpo en tanto que tal, en tanto que una vida o un viviente con el cual se comparte el hecho del vivir y del morir, y no un cuerpo vuelto cosa, vuelto materia inerte con la cual no hay relación.<sup>172</sup> En otro monólogo contemporáneo a

<sup>171</sup> "Imaginemos, perro. Imagina. Digamos que yo te llevara ahora mismo a un terreno baldío, un terraplén, un suelo lleno de hojas y de frutos de mamón caídos y de semillas de girasol, donde flotara un olor a gasolina, digamos. Yo incineraría tu cuerpo, recogería con cuidado las cenizas y después las esparciría desde la ventana de mi auto (sí, perro, yo tengo un auto) por esta misma ruta donde estamos ahora" (p. 4).

<sup>172</sup> En este sentido, el *Monólogo...* de Ramos resuena con un cuento de Lispector, "O crime do professor de matemática", que a su manera es un monólogo para un cachorro muerto: un personaje humano entierra un perro muerto, y desconocido, para calmar la culpa de haber abandonado otro perro. El texto de Lispector, sin embargo, trabaja la cuestión de la ley y del crimen –la relación con la vida abandonable del animal– y la hace resonar sobre el universo de lo familiar (el cuento forma parte de *Laços de família*) donde el animal funciona a la vez como núcleo donde resuenan todas las violencias.

esta instalación (“Monólogo para um tronco podre”) Ramos trabaja la animación de lo inorgánico, allí donde un tronco entra en una constelación de relaciones con otros cuerpos y otras materias: “a tudo o tronco ouvia, fingindo que estava morto”.<sup>173</sup> De este modo, la cuestión de lo inorgánico y su relación con lo vivo es una de las claves de los cadáveres en Ramos: están siempre en el umbral entre lo vivo y lo muerto, y complican esa distinción, la desnaturalizan. En estos monólogos, no se trata de que la diferencia entre especies (animal, vegetal) delimite las distinciones entre cuerpos vivos y cuerpos-cosa, sino que al contrario son la instancia donde se ensayan espacios de relación éticos en los que la materialidad de los cuerpos se abre a espacios de vínculos alternativos que no son reductibles al circuito de lo consumible. Puesto que aquí lo que se juega no es tanto el estatuto del cuerpo animal (o vegetal) en relación a lo humano, sino fundamentalmente el lugar de los cuerpos (incluyendo el cuerpo y la vida humana) en un universo marcado por la transformación de toda materia en mercancía y en bien de consumo, y que refleja la condición general de lo viviente. Allí es donde la voz narrativa reclama al perro muerto la posibilidad de un lugar para su propio cuerpo: será finalmente el perro el que inscriba el cuerpo muerto del narrador, el que le dé la posibilidad de un ritual, el que evitaría la reducción de su cuerpo a cosa:

Cachorro, [...]. Incendiaria meu corpo num barranco, num chão com folhas de mamona? Cobriria meus olhos com dois girassóis enormes e botaria fogo? Colheria as minhas cinzas cuidadosamente? Cachorro? E quando reclamassem meu corpo, a família e os amigos enlutados reclamassem meu corpo,

<sup>173</sup> Nuno Ramos, *Ensaio geral*, San Pablo, Globo, 2007, p. 365.

como descubriría meu nome? Que nome daría a eles? Que nome você daría? Qual o meu nome, cachorro?<sup>174</sup>

El cadáver animal y humano, entre la vida reconocida y la vida abandonada, eso es lo que se ilumina aquí bajo el signo de esa anonimidad compartida. Como en Margolles, aquí la anonimidad funciona como condición que permite reconocer el estatuto del cuerpo muerto como tal, inscribirlo en el tejido de lo común, como si solo el cuerpo anónimo, el cuerpo que no forma parte de los reconocimientos sociales, de los lugares de lo social, pudiese ofrecer las condiciones de reciprocidad ante el cuerpo muerto –esa anonimidad, pues, que ilumina esa zona de las vidas abandonadas, de la vida socialmente irreconocible que es, sin embargo, aquí, el lugar en el que la muerte puede ser ritualizada, reconocida, inscrita en el espacio de lo común–. Y que evita que el cuerpo se vuelva cosa, materia insignificante, mercancía o basura. El ser-anónimo, la existencia anónima del cuerpo como tal, registra el tener lugar del cuerpo en tanto que tal, el cuerpo como tener lugar singular, esa singularidad que es lo que se inscribe a través del cadáver, y entre los vivos y los muertos. Esa dimensión irreductible a la distinción entre vidas protegidas y vidas abandonadas, ese espacio ético donde lo que cuenta es el hecho de vivir y de morir de *un* cuerpo, *una* vida –eso es lo que aquí se despliega en la relación con el animal.

<sup>174</sup> “Cachorro, [...] ¿Incinerarías mi cuerpo en un barranco, sobre un suelo de hojas de mamón? ¿Me cubrirías los ojos con dos girasoles enormes y me echarías al fuego? ¿Recogerías mis cenizas con cuidado, cachorro? ¿Y cuando reclamen mi cuerpo, cuando la familia y los amigos reclamen mi cuerpo enlutados, como revelarías mi nombre? ¿Qué nombre les entregarías? ¿Qué nombre darías? ¿Cuál es mi nombre, perro?” (p. 4).

Este perro que se hace visible en esa intersección entre dos temporalidades, aquella del devenir mercancía y la que lo vuelve el centro de una relación ética a partir del ritual funerario, es también, en el *Monólogo...* pero además en otros textos de Ramos, *la terminal de una guerra* –una ficción de guerra por el espacio de la ciudad, por los modos de circulación y de movimiento que hacen a una ciudad, una guerra en la que el cuerpo suelto del animal en la calle, el cuerpo del animal callejero, se vuelve un objetivo final de violencia–. El cadáver del perro no es el resultado de un accidente sino de una tecnología y una política de eliminación: el cuerpo del perro muerto es el cuerpo de quien no debe estar en la ciudad, de quien no pertenece en los circuitos y en los ciclos de la ciudad-mercado, que son los de las autopistas y los shopping centers, los circuitos del consumo. El cuerpo muerto tiene lugar, entonces, sobre el horizonte de un ordenamiento de cuerpos que llamamos “ciudad”.

Esto se puede comprender mejor trazando la conexión entre el *Monólogo...* y “Falange”, un texto breve incluido en el libro *O mau vidraceiro* (2010), donde se hace explícita esta guerra contra los animales que en el *Monólogo...* queda aludida. Narra las acciones de una banda o tribu urbana de jóvenes asesinos de perros, que asolan la ciudad en coches viejos en busca de perros sueltos a los que estrangulan y evisceran vivos: el perro aparece allí como el núcleo de una violencia inexplicada, una crueldad artificiosa que hace de la ciudad un escenario de cacería incesante. “Falange” proyecta esta violencia sobre el mapa de la ciudad, que aparece atravesada por divisiones biopolíticas entre cuerpos protegidos –propietarios y animales domésticos– y cuerpos del abandono –mendigos y perros callejeros–. En ese paisaje se conjuga el vértigo de la violencia que encuentra su punto terminal en los perros callejeros.

A la vez, otra banda –a la que pertenece la voz narrativa– persigue a los asesinos de perros: son los protectores de cachorros, una especie de sociedad protectora de animales en clave terrorista. Aplican métodos igualmente crueles para castigar a los asesinos: les cortan las falanges y se las arrojan, justamente, a los perros de la calle, “como se fosse uma salsicha”, dice el narrador. La presencia de los perros sueltos en la ciudad se vuelve asunto de guerra: toda crueldad se justifica en los ataques y la defensa de los perros de la calle.

¿Qué se juega en esa guerra? Justamente: *la calle*, la posibilidad del movimiento no prescrito, la capacidad para moverse en una ciudad hecha de itinerarios y de circuitos anticipados. Creo que la clave de estos textos de Ramos en torno al animal y al cadáver es la ciudad que se asoma como horizonte sobre el que se hacen visibles estos cuerpos, una ciudad, tanto en el *Monólogo...* como en “Falange”, definida por movimientos prescritos, calculados, preordenados. Una ciudad que se ordena en torno a sus consumos, donde todo movimiento se hace inteligible bajo el signo de su relación con el mercado. Allí, como en el *Monólogo...* la interrupción se relaciona con la poesía, no porque remita a otro orden de realidad, sino porque justamente en esa interrupción se conjuga la posibilidad de un espaciamiento y un desvío, y de otra relación con la presencia de los cuerpos.<sup>175</sup> La ciudad-mercado –que

<sup>175</sup> En el *Monólogo...* la guerra alcanzará al narrador mismo: “centenas de jovens maciçamente vestidos de blusas coloridas perseguiriam meu carro e me tirariam lá de dentro, cachorro, algemando meus pés ao guard-rail. Depois jogariam seus calhambiques mal cuidados, carros com mais de trinta anos de uso, em altas velocidades contra mim, me despedaçando como despedaçaram você” [“cientos de jóvenes unánimemente vestidos con blusas de colores perseguirían mi auto y me sacarían de él, perro, atándome los pies al guardarraíl. Después lanzarían sus cafeteras maltrechas, sus autos con más de treinta años de uso, a altas velocidades, contra mí, despedazándome como te despedazaron”].

es, sin duda, la ciudad biopolítica– es aquí un repertorio de trayectorias calculadas y predefinidas; el animal de la calle, el animal en la calle es aquí el cuerpo que interrumpe, desvía, pone en cortocircuito esas trayectorias; de eso da testimonio el cadáver del *Monólogo*...

“Cada animal –dice J.C. Bailly– es un comienzo, un vínculo, un punto de animación e intensidad, una resistencia”. Y agrega: “La política que no tenga en cuenta esto (lo cual equivale a decir, virtualmente toda la política) es una política criminal”.<sup>176</sup> Desde el límite del animal, su presencia espectral y fuera de lugar, sin espacio propio, se ilumina la ciudad como dispositivo de gestión de movimientos, y por lo tanto de relaciones entre cuerpos y entre modos de relación; la instalación de Ramos –“poesía, entre nós dois”– arma una constelación sensible que se quiere irreductible a ese ordenamiento implacable; dice que la ciudad es –puede ser– otra cosa, instancia de cruce y de intercambio entre cuerpos, en sus vidas y en sus muertes, allí donde lo común se conjuga sobre el horizonte inestable y amenazado de lo viviente.

<sup>176</sup> Jean-Christophe Bailly, *The Animal Side*, Nueva York, Fordham University Press, 2011.

## LECCIÓN I. EL ANIMAL, EL ESPECTRO, EL CINE: PUIG

## 1. El beso del animal

Una mujer rara –“se le ve que algo raro tiene”– en el zoológico, frente a la jaula de una pantera. Algo en la escena hace visible, de modo indefinido, su rareza –que “no es una mujer como todas”–. Se trata de una mujer-animal; eso explica la oscura afinidad que se adivina entre la mujer y las fieras, una afinidad que, nos enteramos después, tiene que ver con la sexualidad y con un pasado innombrable, con otro tiempo y otra memoria. Estamos en una escena de *Cat People*, tal como la narra Molina en *El beso de la mujer araña*. Como se recordará, Molina relata el film de Tourneur en el que mujeres solas de la lejana Transilvania copularon con el diablo; de ese mestizaje inaudito surge una raza de mujeres-panteras que, ante la posibilidad de un encuentro sexual con un hombre, se transforman y los despedazan. Tal la rareza de la mujer rara: algo que no encaja ni en la heterosexualidad ni en la especie humana y que las amenaza, algo que pasa por la sexualidad y que desvía la reproducción de lo humano. *Cat people*, mujer araña: la rareza pasa por, y viene de,

animales. Y despierta una sexualidad contra la especie: el texto de Puig se desplegará bajo la luz de esa rareza.

Es sin duda significativo que el texto que cristalizó como probablemente ningún otro en la literatura latinoamericana la dimensión política de la homosexualidad, que hizo de la homosexualidad un espacio de potencia política narrando el encuentro entre la loca y el militante en la cárcel-centro de torturas, y que, al mismo tiempo, hizo de la producción de subjetividades una clave para entender la política futura; el texto, en fin, que literalizó la dimensión política de la sexualidad que en escrituras previas permanecía latente o metafórica, marcando, para muchos críticos, una inflexión identitaria y pública en la inscripción de las sexualidades no-normativas en la literatura latinoamericana<sup>177</sup>; es significativo, decía que ese texto ponga en escena, desde su primer renglón, una sexualidad no-humana, un umbral o un espacio de ambivalencia irreductible entre humano y animal desde el cual codifica cuerpos, deseos y afectos. ¿No sería este el texto desde el cual la cultura reencauzaría hacia la políti-

<sup>177</sup> "The novel [*El beso de la mujer araña*] exemplifies the connections made among struggles for liberation in the New Left and uniquely dramatizes those struggles in the prisonhouse dialogue. Puig's novel is arguably the first in which a gay character is given the status of a political subject, and in which the struggle for a new society explicitly includes a vision of the place of gay people in that society" ["La novela ejemplifica las conexiones entre las luchas por la liberación de la nueva izquierda y dramatiza singularmente esas luchas en el diálogo dentro de la prisión. Se puede afirmar que la novela de Puig es la primera en la que un personaje gay tiene el estatus de sujeto político, y en la cual la lucha por una nueva sociedad explícitamente incluye una visión sobre el lugar de esos sujetos en tal sociedad". Mi traducción] (Daniel Balderston y José Maristany, "The lesbian and gay novel in Latin America", *The Cambridge Companion to the Latin American Novel*, Ed. Efraín Kristal, Cambridge University Press, 2005, Cambridge Collections Online, p. 209).

ca esas sexualidades que habían quedado siempre marcadas bajo el signo de lo abyecto, lo ominoso, o bien, en el mejor de los casos, de lo irreal y lo quimérico? ¿No es este el momento en el que desde la cultura se verifica el hecho de que homosexuales y raros son, finalmente, humanos y como tales reconocibles como lugares de enunciación políticos? El texto de Puig fue, para muchos (y por buenas razones) la instancia por la cual una cierta reconfiguración de la idea de literatura y de cultura abre el espacio para una subjetividad –la de los cuerpos con “algo raro”, como la mujer que abre el texto– que empieza a formar parte de las articulaciones entre cultura y política: emergencia, pues, de una identidad; del espacio, las retóricas, las figuras de una identidad homosexual como posibilidad de los lenguajes compartidos.

Si se trataba, entonces, del texto que daría “cartas de ciudadanía” al homosexual en la cultura, ¿qué hacen los animales ahí? ¿Por qué esa identidad posible, o esa subjetividad incipiente, emerge atravesada por la línea de sombra de lo inhumano, el híbrido humanoanimal que podría ser, también, el monstruo? ¿Por qué la entrada del homosexual en la *polis* –tal, uno podría argumentar, el sentido de las lecciones de igualdad que Valentín le da a Molina– y por lo tanto, en el juego de una legibilidad política y social tiene lugar bajo el signo de estas figuras irreconocibles? Hay algo decisivo en este gesto del texto de Puig, y que pasa por la disimetría entre los cuerpos sexualizados y politizados que pone en escena, y la legibilidad de lo humano, de la vida y de la subjetividad “humanas”. Los sentidos de esa disimetría, quiero sugerir, codifican muchas de las políticas sexuales-culturales después de *El beso...* (al mismo tiempo que leen muchas de las inscripciones previas de la disidencia sexual); esa disimetría entre cuerpo deseante y la norma de lo humano condensa, podríamos decir, las relaciones entre una serie de prácticas culturales o estéticas conjugadas en torno a una corporalidad cada vez menos

reconocible, anti-normativa, y las “políticas de la identidad” propias de las democracias post-disciplinarias.

En efecto, el signo del animal –signo en el sentido deleuziano, como captura de un núcleo de fuerzas y de pasaje de intensidades, y no, evidentemente, como metáfora–<sup>178</sup> traza una serie desde la que la cultura mapea sexualidades, cuerpos y deseos antinormativos, y define una regularidad de la cultura, un repertorio de lugares de lenguaje que atraviesa textos diversos y define posibilidades estéticas. Esa regularidad pasa por el anudamiento sistemático entre animalidad y sexualidades queer; ese anudamiento configura epistemologías del cuerpo y de lo viviente que disputan y contestan construcciones normativas sobre la vida humana.

Una de las hipótesis para leer estos cruces entre “animal” y “queer” en la cultura (cruces que, como veremos inmediatamente, son sistemáticos a la vez que heterogéneos) plantea que *el animal no naturaliza, sino que politiza*; el animal no remite a un universo pretecnológico, presocial, a una naturaleza originaria, sino que, al contrario, es un signo político que pone en entredicho las evidencias de lo humano, haciendo de los cuerpos una realidad en disputa, y poniendo el sexo, la reproducción, el cuerpo genérico y la definición misma de “especie” en el centro de la imaginación de lo político. Ilumina justamente esta puesta en experimentación y en variación del cuerpo, de un cuerpo siempre ya marcado por la norma sexual y genérica,<sup>179</sup> y marca un itinerario central en

<sup>178</sup> Anne Sauvagnargues, *Deleuze. L'empirisme transcendantal*, París, PUF, 2010.

<sup>179</sup> “Queer”, en este sentido, remite a un campo de debates críticos y de activismo que pone en el centro de las apuestas la materialidad del cuerpo y de la vida y los dispositivos que producen normas sexuales y de género como requisitos de la legibilidad de lo humano. Estos desarrollos han sido

cierta imaginación de la cultura latinoamericana: hace de los cuerpos un campo de ejercicios o de experimentos en los que se juega la norma de lo humano y el estatuto político de lo viviente; traza así una “alianza biopolítica” contra la legibilidad normativa de lo humano, contra sus pedagogías culturales, contra sus ontologías políticas; se trata de pensar cómo leer esa alianza de modo que no constituya una sumatoria de “diferencias” (“animal”, “gay”, “trans”) sino que, al contrario, ilumine epistemologías y políticas alternativas de lo viviente en las que lo que está en juego es una reinención de lo *común* entre los cuerpos. Esa posibilidad es, creo, la que se abre desde estos cuerpos sexualizados y politizados que la cultura escenifica alrededor del animal: un campo de saberes alternativos sobre el cuerpo, y una política de lo común.

## 2. Animales queer

Esa intersección entre “animal” y “queer” resuena, como decíamos antes, en una diversidad de materiales de la cultura latinoamericana. Una fauna incesante: pensemos en los ta-deys de Osvaldo Lamborghini, las ratas de Bianco, los textos de Copi, repletos de devenires animales y de mutaciones entre especies (como las transexuales/transespecie de *La guerra de las mariconas*), el “hombre que se parecía a un caballo” del guatemalteco Rafael Arévalo, por nombrar algunos textos clásicos. Podemos sumarle ejemplos de producción más reciente:

---

especialmente productivos en las relecturas feministas y queer de Deleuze y Guattari. Ver al respecto Elizabeth Grosz, *Becoming Undone. Darwinian Reflections on Life, Politics and Art*, Durham, Duke University Press, 2011, y Braidotti, *Nomadic Theory*, ob. cit.

XXY (Lucía Puenzo, 2007) y *Último verano de la Boyita* (Julia Solomonoff, 2009), dos filmes sobre cuerpos y subjetividades intersex, rodean los cuerpos de l\*s protagonistas de cuerpos animales, como si fuese una regla de su visibilidad; la escritura de João Gilberto Noll, que, como veremos luego, se conjuga decisivamente alrededor de mutaciones corporales que pasan sistemáticamente por lo animal; *Dame pelota* de Dalia Rosetti, cuya protagonista sale de la villa por los túneles que le abre una rata enamoradiza, heredera de Copi, con la que inaugura una prole interespecie. No sorprende esta insistencia: la inscripción de cuerpos y deseos disidentes en la imaginación cultural ha implicado no solo una puesta en crisis de gramáticas de reconocimiento social de los cuerpos –su reconocimiento como parte de la nación, de una clase social, de una raza, etc.– sino, simultáneamente, una crisis de su pertenencia a la especie humana misma: los cuerpos y sexualidades no normativos marcaron, sistemáticamente, un límite de la legibilidad de la vida humana o de la subjetividad propiamente (es decir, normativamente) humana. Es ese límite el que la cultura vuelve campo de interrogaciones y de juego: desde allí desafía los modos en que el cuerpo se hace visible, perceptible, en que se lo entiende como parte de un universo social. Estas interrogaciones adoptan dos recorridos: por un lado, las inscripciones y experimentaciones con la identidad de género y con el sexo anatómico, contestando el binarismo genérico, ponen en cuestión también la pertenencia a la especie: *salirse del género normativo es siempre, en alguna medida, salirse de la especie*; la reconocibilidad de la especie humana pasa por tener un género legible, identificable. “Reivindico –dice Susy Shock, la poeta y performer trans– mi derecho a ser un monstruo”: el cuerpo trans es una interpelación a la legibilidad normativa de la especie, interpelación que muchas veces pasa por figuraciones de lo animal (Copi, por caso, hará de ese umbral transexual y transespecie un universo narrativo).

Por otro lado, si tenemos en cuenta que en su definición moderna, bióloga, la especie supone la capacidad de reproducir especímenes viables (es decir, pertenecer a la especie es poder generar cuerpos que la reproduzcan: el núcleo de la especie es la capacidad reproductiva, la capacidad de perpetuar la misma configuración genética),<sup>180</sup> es evidente que las sexualidades no-normativas son una amenaza a ese principio de reproducción: filiaciones mezcladas, híbridas, alianzas entre heterogéneos son los linajes de los cuerpos queer; esterilidad y multiplicación son los síndromes paradójicos de su potencia reproductiva, dado que si las sexualidades no-normativas fueron, desde el siglo XIX, asimiladas casi automáticamente a una sexualidad no-reproductiva (el homosexual, la lesbiana como los cuerpos estériles, improproductivos), cuando las nuevas familias homoparentales quieren reproducirse son inevitablemente asociadas a la reproductibilidad maquina, post-orgánica y serial, del clon.<sup>181</sup>

Entonces, lo que hacen estos materiales estéticos trabajando el cruce entre el animal y deseos y cuerpos queer es desplegar imágenes, figuras, narraciones, lenguajes que interrogan y contestan la especie (y el “discurso de la especie” del que habla Cary Wolfe) como una suerte de sedimento o de suelo en el que se materializan construcciones biopolíticas

<sup>180</sup> John Wilkins, *Species A History of the Idea*, Los Angeles, University of California Press, 2009.

<sup>181</sup> WT Mitchell argumenta, por ejemplo, en su reciente *Cloning Terror*, la articulación entre terrorismo y clonación en la imaginación norteamericana contemporánea a partir de dos clones contiguos: las parejas GLTTB reproduciéndose por fuera de la familia heteronormativa a través de tecnologías de clonación, y el terror clonado de las células de Al Qaeda. El clon es entonces el signo de un terror biopolítico que amenaza a la familia y la nación –es decir, los nombres de la “especie humana”–. Ver también Rosi Braidotti, *Nomadic Subjects*, Nueva York, Columbia University Press, 2011.

del género y la sexualidad desde las cuales se hace legible la “vida humana”. No se trata solamente de figuras retóricas a partir de las cuales se nombra una diferencia sexual, social, etc.; más bien, se trata de ficciones que tensan los modos de representar, percibir, visibilizar los cuerpos para ensayar producciones de subjetividad que pasan por cuerpos en relación, y por nuevos modos de “hacer” cuerpos. La rareza sexual y corporal de esta *animalia* marca un proceso de la cultura en el que las prácticas estéticas interrogan epistemologías y saberes alternativos sobre el cuerpo y sobre lo viviente en contextos históricos de creciente normalización y control biopolítico.

¿Por qué el animal y no, por ejemplo, el monstruo? Porque el animal ha tenido una recurrencia más sistemática en la imaginación cultural: ha sido una matriz de alteridad, un mecanismo fundacional de clasificación y diferenciación jerárquica y política entre cuerpos, y al mismo tiempo una figura próxima y universal. El animal funcionó como el otro constitutivo e “inmediato” del humanismo moderno: toda distinción jerárquica entre clase, razas, géneros, sexualidad, etc.; todo antagonismo social o político; toda cesura biopolítica entre cuerpos pasa, casi invariablemente, por el animal. Es a partir de esa sistematicidad de la alteridad animal que la cultura trabajó sentidos en torno a cuerpos y deseos no normativos: allí encuentra esas líneas de pasaje, de contagio, de metamorfosis y mutación, esas zonas de indiscernibilidad que suspenden el presupuesto de la especie como gramática de reconocimiento.

Se podría argumentar que esta ecuación entre “queer” y “animal” es una ecuación fechada, que responde a una tradición de exclusión y de deshumanización de cuerpos y deseos disidentes, tradición que se estaría revirtiendo en las últimas décadas, cuando grupos excluidos por su orientación sexual o identidad de género habrían alcanzado un reconocimiento

político, jurídico y social que los asigna a lugares sociales y que hace de las sexualidades no normativas una nueva energía que ahora se asimila, de maneras específicas, al campo social. La aprobación reciente en Argentina de las leyes de matrimonio igualitario y de identidad de género serían un indicador de esta transformación; los cuerpos glttbi ya no serían otros biopolíticos: finalmente, el orden legal habría hecho nuevos lugares para estos cuerpos al interior del orden social. Desde este punto de vista, esta intersección entre lo animal y la disidencia sexual en la cultura –la mujer araña, los tadeys, las ratas, etc.– es la reflexión cultural de una biopolítica que marcó estos cuerpos como abyectos, objeto de violencia y de abandono que la historia de la asimilación social de la homosexualidad y de las subjetividades trans estaría en vías de corregir, justamente cuando van dejando de marcar líneas de disidencia. La conexión sistemática entre queer y animal que, según vimos, marca toda una serie de la cultura moderna latinoamericana pertenecería, así, a la historia de la imaginación cultural y política más que a una historia de los cuerpos: a la historia de las operaciones de deshumanización que nutrieron las violencias contra todo cuerpo y sexualidad disidente. Los cuerpos glttbi ahora serían *personas humanas*; la fase de la otrorización cultural –de la cual el animal es, decíamos, un marcador clave– habría sido atravesada: los *raros* forman parte, finalmente, de la familia social y por lo tanto de la familia de la especie –la familia, evidentemente, como marcador de inclusión social y biopolítico.

Sin embargo, también se puede leer estos textos de otro modo, y en relación a otra política. Se puede argumentar que estos animales queer de la cultura, más que condensar las marcas de la violencia social, y el no-lugar de estos cuerpos en la temporalidad colectiva y en sus narrativas de futuridad, pueden leerse en relación a una exploración biopolítica sobre la materialidad de los cuerpos y sobre sus saberes, sobre ese

espacio entre persona y no-persona que se vuelve instancia de experimentación, y sobre los modos de corporización (Braidotti) y de agenciamiento entre cuerpos como instancias de producción de deseos y de afectos más allá (o más acá) de las retóricas de la identidad. Más que un marcador de operaciones de estigmatización y de exclusión, esa intersección entre animal y queer es una *hipótesis sobre el cuerpo*, sobre modos de corporización, sobre el entre-cuerpos como umbral donde emergen afectos y modos de sensibilidad alternativos. Trabaja allí donde el cuerpo se vuelve la clave de la subjetividad, donde la distinción entre sujeto y cuerpo se difumina, desafiando eso que Roberto Esposito ha denominado “dispositivo de la persona”, que funciona sobre la distribución normativa entre la persona y el cuerpo en el que se implanta; estos animales queer de la cultura, en cambio, contestan las distinciones entre persona y no-persona, elaborando otros modos de hacer visibles y legibles los cuerpos.<sup>182</sup>

En este sentido, el anudamiento entre “animal” y “queer” es una *producción de saber*:<sup>183</sup> un modo de producir saber sobre el cuerpo, sobre lo viviente, sobre el deseo y el afecto –y que como tales, responden menos a una política de la asimilación comunitaria y a una historia de las luchas

<sup>182</sup> Esposito, *Terza persona*, ob. cit.

<sup>183</sup> Cuando digo “producción de saber” estoy pensando en las ideas de Elizabeth Grosz sobre el “concepto”, inspiradas en la formulación de Deleuze y Guattari: “We need concepts in order to think our way in a world of forces that we do not control. Concepts are not means of control but forms of address that carve out for us a space and time in which we may become what can respond to the indeterminate particularity of events [...]. Concepts are modes of enacting new forces. They are themselves the making of the new. [...] The concept is how living bodies, human bodies –that is, male and female bodies of all types– protract themselves into materiality and enable materiality to affect and transform life” (Grosz, ob. cit., pp. 80-81).

por la inclusión social que a una política de lo viviente en el límite mismo de lo social-. Me parece que, en fin, la imaginación estética alrededor del animal trabaja sobre otras reglas de visibilidad del cuerpo, y funciona como un saber sobre lo viviente y no solo como figuraciones de la violencia normalizadora. La ficción en torno/desde el animal, las prácticas estéticas sobre la animalidad, entonces, como una herramienta para mapear saberes y políticas en torno a lo viviente como tal, y no solo como reflexión sobre la construcción y deconstrucción de las “identidades” discursivas y sociales, de la performatividad como constitución de subjetividades –en ese salto de escalas o en ese giro no hay relevo o superación del animal; el animal no es índice de un pasado de exclusión y de persecución, sino la instancia de otra temporalidad, de otra política y de otros sentidos potenciales de la sexualidad.

### 3. El animal, el espectro: la vida de una mujer araña

Volvamos a eso “raro” que “se ve” en los cuerpos de Puig. Si por un lado, aparentemente, la novela traza un espacio de deseo entre dos personajes que son dos identidades sociales y culturales reconocibles (el militante, la loca), por otro el texto despliega en los lenguajes de estos personajes –esos lenguajes que matrizan sus lugares de sujeto– recorridos de deseo que pasan por otra sintonía, por otro registro de afectos, sensaciones que escapan al universo de lo personal y de lo socializado. Este es, como ha sido señalado, el poder incomparable de la escritura de Puig: el de traficar intensidades pre-individuales, opacas para el sujeto dentro del universo del cliché, donde el lugar común de la subjetividad alberga en una yuxtaposición asordinada ese otro flujo asignificante,

inconsciente, apersonal.<sup>184</sup> Ese flujo resuena en esos cuerpos humanoanimales, que va desde la mujer-pantera hasta la mujer-araña –cuerpos que abren zonas o umbrales de indistinción entre especies, o que se salen de la especie–. El texto de Puig quiere registrar modos de lo sensible para eso que en los cuerpos no se contiene en una forma reconocible y delimitable: líneas de intensidad, de afecto, de deseo, que pasan por ese umbral o ese pliegue del animal que constituye y atraviesa a los cuerpos humanos, sus imágenes, sus subjetividades y sus afectos. El animal es clave no porque tenga un protagonismo temático en la novela –obviamente no lo tiene–, sino más bien porque ilumina esa zona o ese contorno no humano que recorre y define muchos de los materiales que pone en escena el texto y que ilumina la naturaleza del deseo y la hechura de los cuerpos.

El animal en *El beso...* es siempre una zona de hibridación y mezcla, no solo con lo humano, sino fundamentalmente porque está siempre ya atravesado por la tecnología –por el cine–. El animal en Puig no es un ejemplar de la “naturaleza”: es un *tecnoviviente*, un cuerpo siempre ya constituido por la relación con la tecnología: con el cine –su existencia misma es inseparable del aparato de captura y producción de imágenes–. Son animales visuales, pura imagen sin cuerpo referencial: *un archivo de cuerpos virtuales*. Pensemos en la pantera del comienzo de *Cat People*: habita entre la narración de Molina, el film de Tourneur y los dibujos que hace la protagonista (Irena es, se recordará, dibujante: hace una muestra con sus

<sup>184</sup> En este sentido, Alberto Giordano anota que la literatura de Puig afirma una idea barthesiana de “la subjetividad del no-sujeto”, es decir, “de acuerdo con su insistencia en sustraerse a la efectuación de los códigos que la constituyen”. Ver Alberto Giordano, “Manuel Puig, micropolíticas literarias y conflictos culturales”, *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, nº 5, octubre de 1996.

trabajos sobre las panteras). Es un cuerpo (como en general los cuerpos en *El beso...*) que atraviesa medios semióticos, soportes textuales diversos: no tiene ninguno fijo, no se estabiliza en ninguno; no se contiene en un medio ni en un género –y por lo tanto, en un “mundo” o universo de sentido, en un contexto u horizonte de referencia (lo que en el animal sería un hábitat supuestamente propio)–. Es un cuerpo en interfaz, entre medios y entre lenguajes: pura desterritorialización y captura en el archivo. El texto de Puig trabaja sobre este archivo de imágenes –matrizadas, evidentemente, en el cine– que son ellas mismas archivos de cuerpos, trazos, huellas; es en ese traspaso entre medios –cine, dibujo, narración, voz, escritura– y en su definición ambivalente –entre humano y animal– donde estos cuerpos mixtos del texto de Puig revelan su especificidad estética, porque este revela o abre un estatuto que le es propio: cuerpos sin original, sin referencia de un universo originario, sin “contexto”: *el animal es una ontología débil, sin realidad propia*.

Este cuerpo desterritorializado, vuelto archivo semiótico, entre lo orgánico y lo tecnológico, es un cuerpo que pierde contorno, forma, definición: el animal marca un umbral de *desfiguración*. Los animales de *El beso...* no pueden estabilizar una forma-cuerpo: son más un canal de intensidades –de fuerzas, de afecto y de deseo– que un organismo formado e individuado. (En este punto, Perlongher invocaba la “aracneidad” de Molina para hablar del devenir-mujer contra “el destino ‘natural’ de los cuerpos físicos”).<sup>185</sup> Repasemos la descripción del cuerpo de la mujer araña, al final de la novela:

<sup>185</sup> Néstor Perlongher, “Valentín y Molina: el sexo de la araña”, en Manuel Puig, *El beso de la mujer araña*, edición crítica de José Amícola y Jorge Panesi, Madrid-París, Association Archives de la Littérature Latino-américaine é des Caraïbes et Africaine du XXe Siècle, Colección Archivos, 2002.

Una mujer muy rara, con vestido largo que brilla, “de Jamé plateado, que le ajusta la figura como una vaina?”, sí, “¿y la cara?”, tiene una máscara, también plateada, pero... pobrecita... no puede moverse, ahí en lo más espeso de la selva está atrapada, en una tela de araña, o no, la telaraña le crece del cuerpo de ella misma, de la cintura y las caderas le salen los hilos, es parte del cuerpo de ella, unos hilos peludos como sogas que me dan mucho asco, aunque tal vez acariciándolos sean tan suaves como quién sabe qué, pero me da impresión tocarlos, “¿no habla?”, no, está llorando, o no, está sonriendo pero le resbala una lágrima por la máscara, “una lágrima que brilla como un diamante?”, sí...<sup>186</sup>

Otra mujer rara; pero si en el primer caso lo que pasaba entre la mujer y la pantera era más una sintonía, una alianza invisible, aquí el cuerpo mismo se deshace en esa lágrima-diamante y en esos “hilos peludos” que salen del cuerpo y que son la instancia de un afecto indiscernible, ambiguo (“como quién sabe qué...”). Esa parte animal del cuerpo de la mujer araña se combina con otros materiales y planos: el traje y la máscara brillantes, con la textura de la pantalla de cine, la lágrima-diamante que cae; luz, brillo, artificialidad y materia orgánica: el cuerpo de la mujer está hecho de capas o de *layers* que no se conjugan entre sí: va y viene entre lo orgánico y lo artificial, entre sentidos (tacto, luz) y entre afectos que no se pueden identificar, entre materialidades de distinta naturaleza que hacen y deshacen el cuerpo –la forma-cuerpo– y lo vuelven un repertorio móvil de texturas y de fragmentos de materias. Un cuerpo que no termina de armar una figura, o que no se cierra en una forma definida: esa conciencia del cuerpo como hechura de materialidades, sin una ontología fija o definida, es lo que el texto de Puig ilumina desde el animal.

<sup>186</sup> Manuel Puig, *El beso de la mujer araña*, Nueva York, Vintage, 1994, p. 195.

En ello se juega algo clave: el animal abre un plano o una dimensión alternativa de lo corporal, donde el cuerpo es menos una realidad orgánica estable que un espacio de juntas, de intersecciones, de mixturas –y es justamente en esos cruces, en esas juntas donde el texto de Puig persigue una nueva materia estética que es un nuevo umbral de lo político.

Eso que pasa entre el cuerpo orgánico, la tecnología del cine y la escritura, y que solo se ilumina en su intersección; un punto o umbral que enlaza el cuerpo viviente con el dispositivo imaginal, con la imagen como tecnología a la vez ficcional y real de los cuerpos, y que ilumina lo viviente en tanto que eso que nunca termina de realizarse o de completarse a sí mismo, que está hecho de materias diversas, que no se conjugan en una “forma orgánica” sino que, al contrario, desorganizan la forma, deshacen la figura y trazan líneas de indeterminación: eso que es más y menos que “un cuerpo”, que emerge más bien entre los cuerpos, lo que pasa entre ellos, en el contorno o borde de sus materializaciones. Se podría llamar “viviente” a esa dimensión intermedia, sin realidad propia, eso informe que enlaza cuerpos y los arrastra hacia su exterior, y que es instancia de una “multiplicidad”, como señala Daniel Link:<sup>187</sup> ese viviente es el terreno sobre

<sup>187</sup> “Puig deja pasar a través de su escritura la multiplicidad de lo viviente, y mucho más: la sostiene en una peculiar ética literaria, según la cual la asunción de una forma de vida no es solamente el saber de tal inclinación, sino el pensamiento de esta, lo que convierte la forma de vida en fuerza, en efectividad sensible. En cada situación se presenta una línea distinta de todas las demás, de incremento de potencia. El pensamiento es la aptitud de distinguir y seguir esta línea. El hecho de que una forma de vida no pueda ser asumida sino siguiendo el incremento de la potencia lleva consigo esta consecuencia: todo pensamiento es estratégico. El pensamiento de Puig es estratégico” (Daniel Link, “La obra como exigencia de vida”, revista *N*, sábado 24 de julio de 2010).

el que trabaja el texto de Puig, de donde extrae la potencia de sus ficciones y la eficacia de sus saberes.

La “mujer araña” del final hace nítida esta interrogación: ese cuerpo a la vez humanoanimal, tecno-ficcional o virtual, que habita en un plano puramente imaginal del sueño pero con un estatuto de realidad sensorial pleno, un compuesto de sensibilidad incorporal que pasa por lo orgánico y lo afectivo, lo biológico y lo tecnológico; ese cruce y esa corporalidad es lo que se inventa en *El beso...* Enlaza el suelo de lo animal, lo orgánico y lo biológico con la dimensión de la tecnología, descubriendo en esa juntura lo que va entre la actualidad de los cuerpos y lo virtual de sus potencias: entre la realidad de un organismo y de una identidad y las fuerzas y potencialidades que los atraviesan; ese espaciamento, ese pliegue, ese límite de lo visible (que es también un registro de la sensibilidad) es lo que aquí encuentra un lenguaje y un orden formal. Del mismo modo, la mujer-pantera del film de Tourneur narrado por Molina es siempre una presencia desplazada, perceptible solo en sus huellas: es siempre sombra, rugidos, pisadas, pero nunca un cuerpo presente: es una existencia entre presencia y ausencia, en la línea del espectro; allí se traza la línea del animal que es siempre un punto de fuga, una instancia de desplazamiento, un fuera-de-marco. Hacia el final del relato del film, cuando Irena, la mujer-pantera, vuelve al zoológico, “caminando como una sonámbula” libera a la pantera, que “se escapa de la jaula de un salto, por un momentito parece suspendida en el aire...”. Suspendida entre espacios, y entre estados de cuerpos: esa es la luz que aquí se hace visible en torno al animal, y que define el horizonte de visibilidad de los cuerpos en general.<sup>138</sup>

<sup>138</sup> Graciela Goldchluk y Julia Romero subrayan el rol textual de *Cat People* en *El beso...*: “pone en escena toda la novela en miniatura”, trabajando el anudamiento de diferencias (raciales, nacionales, míticas) que se proyectan

Entre lo biológico y lo tecnológico, lo virtual –es la zona en que transcurre la ficción en Puig, ficción que es inseparable de una política y una ética de los cuerpos y de lo viviente. Allí no hay nada “humano”: es una zona de enrarecimiento tan radical que se permite trabajar sobre lo más familiar –el cuerpo y sus rutinas diarias, la lengua oral, los afectos, la vida de las familias, las fantasías personales– para encontrar el grado de luz y de proximidad por el cual esos materiales se revelan impropios, irreductibles a los significados predefinidos, compartibles, cristalizados en la lengua –inhumanos, se diría: hechos de la materia extraña e ineludible de un *bios* que ha dejado de reflejar el rostro de lo humano.

Puesto que estamos en el inicio de un genocidio: evidentemente, al mismo tiempo que el sueño de Valentín compone la imagen de la mujer araña, su cuerpo ha quedado reducido a un cuerpo sin forma, pero esta vez por la tortura: “los golpes que le han dado son de no creer. Y la quemadura en la ingle...”. Allí tampoco hay nada “humano”: están los “animales”, las “bestias”, que son ahora los torturadores –pero el cuerpo de Valentín también se vuelve menos que humano por dispositivo de la tortura, que es también otra tecnología de cuerpos–. Bajo el signo invertido, el de la sujeción y el de la tanatopolítica, reaparece el cuerpo deshumanizado, informe, como despojo. Entre la mujer-araña y el cuerpo torturado de Valentín, el texto de Puig traza el arco, el doble signo, de los cuerpos que ya no son inteligibles bajo el signo de lo humano, donde lo humano ya no puede servir como instancia de reconocimiento ni de conocimiento; *lo que les pasa a los cuerpos es*

---

sobre Molina, y a la vez trayendo la dimensión del cuerpo en referencia al animal, especialmente alrededor del hambre y el instinto. Graciela Goldchluk y Julia Romero, “El contorno del fantasma. La huella de la historia en *El beso de la mujer araña*, de Manuel Puig”, *Orbis Tertius*, 1997, vol. II, n° 4.

*otra cosa*. En ese arco de lo inhumano, el texto hace convivir el cuerpo torturado y muriente de Valentín con el cuerpo soñado de la mujer araña: esa ambivalencia remite al contorno de una dimensión entre la vida y la muerte, el muerto-vivo, o el umbral en el que los cuerpos y las figuras ya no coinciden nítidamente con la vida o con la muerte: donde la frontera entre vida y muerte se torna indeterminada, *y por eso mismo, política*.<sup>189</sup> El cuerpo de Valentín, bajo la luz del horror, se suma a esos otros cuerpos que atraviesan *El beso...*, los animales, los zombies, los sonámbulos, los cuerpos atravesados por dispositivos que los arrastran más allá de sí mismos y despejan, o hacen visible, esa zona entre la vida y la muerte, ese viviente sin forma nítida que es la dimensión en la que el texto de Puig sitúa los desafíos de la estética y la política futura. El animal virtual, el zombie, el espectro o la imagen-espectro: de esas figuras y esos materiales están hechos los cuerpos, parece decir *El beso...* Allí se juega la escritura de lo viviente conjugando un doble signo de la vulnerabilidad y el de la potencia. Ese borde o contorno es donde trabaja esta escritura, porque esa es la arena de lo político.

*El beso...* ilumina un universo en el que los cuerpos están arrojados a ensamblajes de deseo y de violencia donde se descubren su fragilidad y a la vez su irreductible potencia. Esa

<sup>189</sup> Hablando del fantasma, Daniel Link dice que “El fantasma es el no-sujeto (y, por eso mismo, político), lo que queda como resto de la clase (o lo que estaba antes de la clase). La clase es el dispositivo de interpelación, el fantasma su resto (tenue facticidad, materialidad intratable más allá de la pertenencia). Como animales predatorios: la clase persigue, el animal espera”. Y luego añade: “[los fantasmas] son la pura potencia del ser (o del no-ser), nunca un límite, siempre un umbral”. Ese umbral es un lugar de intersección entre el animal y el fantasma, como modos de la potencia irreductibles a las formas de lo humano (Daniel Link, *Fantasmas. Imaginación y sociedad*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2009, pp. 12-13).

es la lección del animal en *El beso...* El universo de sexualidad y afecto que el texto de Puig revela para la imaginación estética y política –y que será clave para la cultura del presente– es indisociable de ese umbral animal por el que hace pasar a los cuerpos, que arrastra los sujetos más allá de sí mismos y los expone a la inminencia o la posibilidad de una comunidad en la que todo presupuesto de humanidad compartida, todo presupuesto ya dado de humanidad queda puesto en cuestión. Eso común sin nombre, eso común que es a la vez vacío y potencia, pasa por ese animal que es corporalidad abierta, virtual.

Los animales de Puig están siempre encerrados: son cuerpos en confinamiento. Las panteras en el zoológico, la mujer araña en su isla y en su telaraña: están –como todos los cuerpos del texto– capturados en dispositivos de control y de fijación territorial. Aquí están inmovilizados (pierden el movimiento, quizá el rasgo fundamental del animal, si le creemos a la etimología: animal forma parte del campo semántico de lo animado y la animación); son, en este sentido, *cuerpos sin mundo*: cuerpos a los que no se les puede asignar un universo de pertenencia, que no refieren un origen o un mundo originario; no reponen el universo natural o mítico del que provienen; han sido sacados “de contexto” (y su supuesto contexto originario – “hábitat” – ha sido eliminado) y han sido arrojados al archivo de las imágenes flotantes.<sup>190</sup> Son, por eso mismo, cuerpos *espectrales*, puramente cinematográficos, pura imagen sin referente “real”, que están entre

<sup>190</sup> Claudia Kozak ha trabajado la noción de “umbral” y de “entremedio” entre público y privado en Puig, iluminando otra topografía de su escritura en la que se lee un horizonte de politización: “un espacio ‘otro’ –dice Kozak– no localizable pero transformador, fundado en las relaciones entre cuerpos y lenguajes” (Claudia Kozak, “Manuel Puig, la política, el umbral”, *Ciencia, Docencia, Tecnología*, vol. XXII, nº 43, noviembre de 2011, p. 147).

la vida y la muerte, que existen en el tiempo espectral del cine. Dan cuenta de la desaparición del animal “natural”: no hay animal salvaje, no hay una naturaleza originaria de donde provengan estas criaturas: existen solamente en el archivo de imágenes y sin mundo “propio”. El confinamiento en el que existen es el índice de su no-lugar, y al mismo tiempo, la forma de una temporalidad alternativa, que es el tiempo del cine:

Cinema –escribe Akira Lippit– is like an animal: the *likeness* a form of encryption. From animal to animation, figure to force, poor ontology to pure energy, cinema may be the technological metaphor that configures mimetically, magnetically, the other world of the animal.<sup>191</sup>

El cine, dice Lippit, captura ese rastro espectral que deja el animal en el momento en que lo salvaje empieza a quedar cada vez más capturado y acorralado por el proceso de industrialización global que tiene lugar desde finales del XIX; la exterioridad del animal que por siglos había dado forma a modos de relación entre humanos y animales empieza a cerrarse. Ese animal salvaje desaparece al mismo tiempo que el cine emerge como tecnología: los trabajos de Mulbridge, dice Lippit, y su teoría del movimiento articulan la desaparición del animal volviéndolo imagen-movimiento a partir de la tecnología del registro visual. El animal desaparece, pero deja el rastro, la huella de su fuga en el cine: por eso

<sup>191</sup> Akira Lippit, *The Electric Animal. Toward a Rhetoric of Wildlife*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2008. [“El cine es como un animal: la semejanza, una forma de cifrado. Del animal a la animación, de la figura a la fuerza, de la ontología débil a la pura energía, el cine es, quizá, la metáfora tecnológica que configura mimética, magnéticamente el otro lado del animal”. Mi traducción].

el cine coincide con la espectralidad animal, con los cuerpos animales cuyos contextos de referencia “originarios” están en vías de desaparición. El espectro, la imagen como archivo de un cuerpo que no está ni presente ni ausente, cuyo origen ya no puede ser pensado como pleno: esa huella animal, eso que va entre el cuerpo y el espectro, es una vida *impropia*, una vida de los cuerpos más allá, por fuera de los cuerpos, un viviente inasignable para el que no hay forma disponible. Vida sin forma definida, vuelta potencia, virtualidad. El animal, el espectro, el zombie: una vida (*¿bios, zoé?*) que no se puede contener en organismos normados, figurables, legibles; una vida en los límites de lo humano –o que, en todo caso, no se deja distribuir entre humano/animal–. En ese enlace anómalo, *El beso...* sitúa la potencia de su despliegue formal: donde la escritura interroga eso viviente –lo Impensado, lo que no se puede “concebir”– que traza las huellas persistentes y los puntos de impacto de los cuerpos en un universo ya definitiva e irreparablemente constituido como biopolítico.

## LECCIÓN II. LA ESCALA MOLECULAR: NOLL

### 1. El cuerpo acéfalo

La intersección entre animal y queer, entonces, como una luz, un modo de visibilidad sobre una sexualidad que, en lugar de reponer y de reforzar el reconocimiento del cuerpo como humano, como soporte y reflejo de identidades compartidas, saca a los sujetos de sus lugares predefinidos y los expone a un campo de intensidades, de fuerzas impropias: expone la disimetría entre el yo y su cuerpo. Allí aparece como reflexión sobre una sexualidad que ya no puede contenerse bajo el signo de lo humano; que en lugar

de humanizar sus diferencias, arrastra a lo humano hacia sus propios límites: allí encuentra el animal no como un retorno a un origen o a una fase primigenia, sino, al contrario, como principio de dislocación y como apertura de temporalidades alternativas –como suspensión de un “orden de individuaciones” vigente.

Esta reinscripción del animal en la imaginación estética bajo el signo de una sexualidad en los límites de lo humano encuentra en la escritura de João Gilberto Noll un punto de despliegue radical y singular. La escritura de Noll comparte con *El beso...* el gesto a la vez histórico y político de verificar la derrota del proyecto revolucionario de los setenta (y por lo tanto, de las ideas de cultura que se le asociaron) y de repensar las nuevas condiciones para una relación entre literatura y política. Su primera novela, *A fúria do corpo* (1981), es efectivamente una interrogación sobre la sexualidad –una sexualidad polimorfa, orgiástica, en deriva– como una política y una ética alternativas. Al mismo tiempo, *O cego a dançarina* (1980), el primer libro de Noll, se abre con un relato, ya clásico –“Alguna coisa urgentemente”– que narra, justamente, la derrota del proyecto revolucionario y la incertidumbre de una nueva generación que va a apuntar, como lo hicieron los protagonistas del *desbunde*, hacia nuevas éticas y políticas del cuerpo y de la sexualidad.<sup>192</sup> Si en Puig esta inflexión histórica se declina hacia la interrogación del cliché como línea de rareza, en Noll la dirección es, más decididamente, al menos en estos primeros textos, por una sexualidad proliferante que interrumpe y suspende los lugares de sujeto y que abre nuevas posibilidades de relación. No se trata solamente de la celebración de una deriva sexual desterritoria-

<sup>192</sup> Ver Garramuño, ob. cit.; y Cecilia Palmeiro, *Desbunde y felicidad. De la cartonera a Perlongher*, Buenos Aires, Títulos, 2011.

lizante que abriría nuevas posiciones tenues, “nómades”, de subjetividades móviles, sino más bien de una interrogación insistente sobre el cuerpo, sobre su forma, su legibilidad, su saber: el cuerpo sexualizado en Noll será el terreno atravesado y arrastrado por un deseo no-figurativo –o mejor: no figurable– que no se puede estabilizar en el contorno definido de una figura corporal y de una ontología firme. Aquí la sexualidad –en tanto que apuesta que pasa por “corporeidades” no normativas– es una interrogación, o un experimento sobre la inteligibilidad del cuerpo que ensayan modos de hacer visibles cuerpos que no se pueden contener en una forma. No se trata, pues, acerca del lugar o no-lugar del “homosexual” o de los sujetos glttbi en el espacio social, sino de los desafíos que vienen de una sexualidad que no tiene identidad propia y que transcurre en las zonas limítrofes de los lugares de sujeto y los usos del cuerpo. La sexualidad aquí es línea de desfiguración, y no fuente de identidad y de forma; su rareza no es transgresión ni provocación, sino en la medida en que permite pensar lo que les pasa a los cuerpos cuando ya no pueden encontrar ni permanecer en una forma –identidad, sujeto, género, especie– *propia*.

*Lo primero que se pierde es la cabeza:* los personajes de Noll son, de los modos más diversos, *figuras acéfalas*. Son, casi por regla general, amnésicos: como el protagonista de *Lord*, la novela del 2004, muchos de sus personajes son “candidatos al Alzheimer”; despiertan a la narración en situaciones que no pueden siquiera identificar, como si la pérdida de la memoria, pero también de la identidad, del nombre, de la pertenencia (a una nación, una familia, una memoria compartida) fuese la condición del relato. Personajes huérfanos, desamparados, abandonados, sonámbulos que se descubren en situaciones que no pueden terminar de descifrar. La radicalidad de la escritura de Noll proviene, justamente, de esa naturaleza “post-subjetiva”: no narra el descentramiento, la deconstrucción,

la dislocación de la subjetividad; la da por presupuesta.<sup>193</sup> Una literatura, escribe Noll, “imposível”, “sem rudimentos humanos”, hecha “com estes fatores de aparência inverídica como se configurassem uma biología immemorial”.<sup>194</sup> Sin rudimentos humanos, biología inmemorial: en el origen no “hay” sujeto; hay cuerpos y hay lenguaje, pero no hay eso que los articula en torno a la enunciación de un yo, una enunciación reconocible como sujeto y como identidad. Los textos de Noll ponen en escena una corporalidad siempre abierta, en proceso: una materialidad orgánica nunca del todo formada, sino atravesada por líneas de disolución y de desagregación, por intensidades irreconocibles, cuerpos de contornos difusos, permeables, y arrastrados por procesos que la conciencia (y la narración) no pueden controlar, ni interpretar, sino seguir, mapear, interrogar en su singularidad. “Escribo –dice Noll– eso que el organismo está en condiciones de darme”,<sup>195</sup> como si escritura y organismo trazaran un pacto opaco que hablara a través de una voz que no puede controlar ni dominar ese proceso, sino en todo caso plegarse a él –ese pliegue, esa adhesión de la voz a los procesos corporales es lo que aquí emerge como escritura–. El lenguaje del sujeto, el lenguaje

<sup>193</sup> Ver al respecto Paloma Vidal, “La posibilidad de lo imposible”, *Revista Iberoamericana*, n° 227, junio 2009, y Reinaldo Laddaga, *Espectáculos de realidad*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2007.

<sup>194</sup> João Gilberto Noll, “A literatura e a vergonha”, *Límites: Anais*, 3º Congresso ABRALIC, San Pablo, Editora Universitaria de San Pablo, 1995, p. 766. [Una literatura “imposible”, “sin rudimentos humanos”, hecha “con estos factores de apariencia falsa como si configurasen una biología inmemorial”. Mi traducción].

<sup>195</sup> “João Gilberto Noll: ‘Escapo de la prosa neutra’” (entrevista), revista *N*, 29 de noviembre de 2008 [disponible en [http://edant.revistaen.clarin.com/notas/2008/11/29/\\_-01811489.htm](http://edant.revistaen.clarin.com/notas/2008/11/29/_-01811489.htm) (última consulta: 17/1/2014)].

del yo, aquí está tensionado desde (y hacia) un vértice opaco, una línea de sombra que se hunde en el espesor del cuerpo y desde donde se escribe y se narra. Más que “cuerpo”, en Noll hay “estados de cuerpo”: el relato es la historia contingente de esos eventos orgánicos.

“Eu diria ser um plano acéfalo...”, dice el narrador de *Acenos e afagos* (2008); el final de *Lord* (2004) de alguna manera anticipa este diagnóstico: el narrador, un escritor brasileño invitado a Londres que nunca discierne el motivo ni la función de tal invitación, termina en Liverpool, donde conoce a George, con quien se va a la cama. Después del encuentro, el compañero sexual está supuestamente en la ducha, pero desaparece: por toda señal, el narrador solo tiene restos de semen en la mano, que perfectamente podría ser el propio. Quiere mirarse al espejo, sin embargo, cuando limpia la humedad del vidrio, los restos de semen opacan su rostro: el suyo es, finalmente, un cuerpo sin rostro. El narrador dice querer “traducirse con el cuerpo del otro”, pero esa traducción elude toda identificación; más bien remite a una borradura del sí-mismo y a un salto hacia esa materialidad corporal, en el límite de lo orgánico, que es más bien un umbral de intersección, un entre-cuerpos.<sup>196</sup> Esa es la dimensión en la que transcurre esta escritura: un trazo de encuentro entre cuerpos, de eventos que tienen lugar en la inmanencia de los cuerpos: allí encuentra su línea de saber.

Lo acéfalo, en este sentido, no significa solamente un trabajo sobre lo sensorial, lo orgánico, lo afectivo; significa más bien hacer del cuerpo la instancia de una multiplicidad sin cierre: sin un centro o eje que estructure un principio formal. La acefalía no es un “puro cuerpo”: es más bien un puro borde,

<sup>196</sup> Ver Gonzalo Aguilar, “La experiencia del despojo”, *Cronopios*, año 8, [www.cronopios.com.br](http://www.cronopios.com.br).

la invención de espaciamentos entre cuerpos heterogéneos.<sup>197</sup> Los personajes de Noll, en este sentido, son la ocasión o el protocolo, no solo para una crisis de la identidad subjetiva, sino para un trabajo estético sobre los bordes, los contornos, las zonas de vecindad entre cuerpos: una especie de microscopía de lo viviente entre los cuerpos, en esa zona imperceptible o casi imperceptible, donde un cuerpo tiene lugar ante otro, la línea que separa y conecta dos cuerpos. Ese es el saber que produce esta escritura: el saber del entre-cuerpos, el saber de lo que pasa entre cuerpos, en la apuesta o el experimento por el cual un cierto orden de individuaciones –de modos de nombrar, distribuir, funcionalizar cuerpos– se suspende: acéfalo es un orden de cuerpos donde el individuo (el yo, el sujeto) no termina de formarse porque toda individuación está atravesada por una multiplicidad de cruces, de intersecciones, de puntos y umbrales de enlace entre cuerpos. Amnesia, exilio, orfandad, deserción no son retratos de una subjetividad asediada; son protocolos narrativos por los cuales la escritura se despoja de las figuras de individuo y sujeto para entrar de lleno en este mundo de cuerpos y de multiplicidades corporales.

Escribe Noll en *A literatura e a vergonha*, un ensayo sobre la práctica de la escritura:

A coisa não apresenta uma forma precisa, muda, muda quase a cada instante, e tem o centro como que brilhante, se centro a gente pode chamar aquilo que nesse ínterim já se encontrou perto da borda superior, pois neste pedaço agora na margem, precebe-se aos poucos, mais do que um brilho, tratar-se de

<sup>197</sup> Para la noción de acefalia, ver Raúl Antelo: "La experiencia de lo moderno es una experiencia con lo acéfalo, no solo con lo que suspende el dominio de la racionalidad sino también con lo que nos muestra la textura de un cuerpo" (Raúl Antelo, *Crítica acéfala*, Buenos Aires, Grumo, 2008, p. 13).

um ponto de força que não cabe mais em si, mais voltemos ao todo de novo com atenção, a coisa inteira mudou sua figura, ganhou milhares de pontas, e a força que parecia brilhar por não caber mais em si deve ter sido eliminada deste corpo em constantes crispações [...] e eu fecho os olhos e digo baixo não, não vou ficar aqui olhando e tentando descrever para vocês isso que em seu eterno movimento pode estar se lixando para mim com minha descrição, e ademais não sei se vocês estão mesmo voltados para a descrição desta coisa com uma enormidade de aparências, que poderá nem se apresentar mais aqui quando eu abrir novamente os olhos, quando talvez venha a perceber que este corpo jamais aprisionado em qualquer contorno não tenha de fato existido, o que me faria calar, calar de um jeito medonhamente cerrado, como se só esta mudez que eu diria irascível pudesse conter esta vergonha de não ter o que olhar para transmitir a vocês do outro lado de mim [...] Isto, esta tentativa de se expressar alguma coisa que parece nem sequer compor uma realidade, isto é uma espécie de cisma, em certos casos irremediável, posto que saído de uma situação de exílio sem antídoto, já que atacado por bactérias ainda indecifradas, que deixam o ser em alheamento, em completo extravio.<sup>198</sup>

<sup>198</sup> Noll, "A literatura e a vergonha", ob. cit., p. 765. ["La cosa no presenta una forma precisa, cambia, cambia casi a cada instante, y tiene el centro como brillante, si centro se puede llamar a aquello que en este entretanto ya se encontró cerca del borde superior, pues en este pedazo ahora al margen se percibe poco a poco, más que un brillo, que se trata de un punto de fuerza que no cabe más en sí, pero miremos todo de nuevo con atención, la cosa entera cambió su figura, ganó millares de puntas, y la fuerza que parecía brillar por no caber más en sí debe haber sido eliminada de este cuerpo en constantes crispaciones [...] y yo cierro los ojos y digo en voz baja no, no voy a quedarme acá mirando e intentando describir para ustedes eso que en su eterno movimiento se me puede fastidiar con mi propia descripción, y además ni siquiera sé si ustedes están interesados en la descripción de esta cosa con tal enormidad de apariencias, que podrá ni siquiera presentarse cuando abra nuevamente los

*A coisa, alguma coisa:* entre una realidad puramente ficcional y la visión de un cuerpo sin forma, de una presencia sin límite de algo que no llega a tener realidad pero que sin embargo es la materia de la literatura, la materia ante la cual la literatura se revela como vergüenza, como imposibilidad, como “mudez irascible” que no puede nombrar eso que, desde su irrealidad o virtualidad pura, extraña, extravía, desvía al ser de su esencia y de su lugar. La literatura es, sin embargo, ese desvío; hace eco de ese exilio sin reparación, sin retorno, sin casa, es esa presencia o visión acéfala, indeterminada, que es un cuerpo sin límites, un *viviente sin forma*, cuya enfermedad –su contagio– no tiene diagnóstico ni nombre. Ese es el umbral en el que se mueve la escritura de Noll: todo relato, toda secuencia narrativa, todo mundo, toda subjetividad va hacia ese pasaje virtual, ficcional, ese límite de lo real que es el de una pura intensidad, del cual la literatura debe, sin poder, dar testimonio. Esa pura intensidad es un “corpo jamais aprisionado em qualquer contorno” –un cuerpo sin forma, en el límite de la forma, que es una interrogación sobre la figurabilidad misma de los cuerpos–. Esa declinación hacia lo informe es el punto de despliegue de esta escritura.

Esa materia es una *hipótesis sobre el cuerpo*: hace de los cuerpos instancias de fuga, de pasaje, una extensión que se vuelve intensidad. Las materias vivientes en Noll están hechas de

---

ojos, cuando tal vez me llegue a dar cuenta de que este cuerpo, nunca aprisionado en ningún contorno, no haya de hecho existido, lo que me haría callar, callar de un modo terriblemente cerrado, como si solo esta mudéz que yo diría irascible pudiese contener esta vergüenza de no tener qué mirar para transmitirles a ustedes que están del otro lado [...] Esto, esta tentativa de expresar una cosa que parece ni siquiera componer una realidad, esto es una especie de capricho, en ciertos casos irremediable, puesto que viene de una situación de exilio sin antídoto, ya que es atacado por bacterias todavía no descifradas, que dejan el ser enajenado, en completo extravío”. Mi traducción].

organismos y fisiologías inestables, de contornos ambiguos: “Eu parecia de fato me encontrar na passagem do estado bruto da vida para uma espécie de existência mais difusa e elementar”, dice el narrador de *A céu aberto*,<sup>199</sup> enunciando un impulso que parece atravesar la mayoría de los cuerpos en los textos de Noll. Son cuerpos que parecen moverse hacia una suerte de desmaterialización, o mejor dicho, hacia un cambio de estado de materia: les aparecen sustancias incógnitas, se vuelven luminosos, se derraman en secreciones y humores, como si el cuerpo estuviera orientado hacia puntos de tensión en los que lo orgánico o lo físico se transmuta, se licúa en algo más difuso, informe e irreconocible, que se inscribe como excedente, una reserva potencial y enigmática: esa es su realidad. Una transmutación hacia un “extrato de mais vida”<sup>200</sup> que atraviesa los cuerpos y los arrastra hacia lo indeterminado, hacia eso casi imperceptible pero real, las “entrañas del cero”<sup>201</sup> desde donde se relanza el relato: como si la escritura fuese el registro de ese vértice ciego, de ese umbral o contorno de fuerzas que impelen los cuerpos, una pulsión que los empuja y los vuelve instancia del relato. Se trata menos de un devenir-otro que de experiencias y de acciones que ponen en crisis las formas mismas de los cuerpos y que dan testimonio de una potencia o fuerza de indeterminación, más cercana a la noción deleuziana de “virtual”, que concibe la vida no como un conjunto de funciones biológicas predeterminadas, sino como una pura memoria, una memoria absoluta, que se alberga en los

<sup>199</sup> João Gilberto Noll, *A céu aberto*, Record, Río de Janeiro-San Pablo, 2008, p. 142. [“Yo parecía de hecho encontrarme en la travesía desde un estado bruto de vida hacia una especie de existencia más difusa y elemental”. Mi traducción].

<sup>200</sup> João Gilberto Noll, *Lord*, San Pablo, Francis, 2004, p. 110.

<sup>201</sup> João Gilberto Noll, “Lição de higiene”, *A máquina de ser*, San Pablo, Nova Fronteira, 2006.

cuerpos como potencialidad nunca del todo actualizada o realizada, como pura potencia más allá de toda actualización. Los cuerpos en Noll, y las voces y modo de la conciencia que, precaria, débilmente se implantan en esos cuerpos (como si fuesen parásitos o moléculas parlantes alojadas en organismos ignotos), son mecanismos formales que activan con esa vida en tanto virtual. Los amnésicos de Noll pierden la memoria del yo para asomarse a la memoria inhumana de los cuerpos: saltan a otra memoria donde emerge ese umbral de lo viviente, esa vida sin forma en el límite de lo propio y de lo apropiable, pero que se alberga en el núcleo del sujeto: una subjetividad tensionada, éxtima, que se recorta sobre ese contorno de lo viviente.

## 2. El íntimo animal

*Acenos e afagos* despliega con precisión estas epistemologías alternativas de lo viviente alrededor del animal y del devenir-animal. Un narrador ya adulto (casado y padre de familia) retoma una pasión hacia su amigo de infancia con el que mantenía juegos sexuales; luego de diversos episodios (las novelas de Noll son novelas de “acciones” imparables, puro movimiento narrativo) terminan viviendo juntos, en una zona alejada, en la selva. Allí, el narrador comprende que en esa nueva vida su rol es el de “mujer”, y empieza a sufrir una mutación corporal: el cuerpo se vuelve una caja de resonancia de los eventos exteriores, a los que materializa, literalmente corporiza. Pero esa mutación, esa transformación corporal, en lugar de un cambio de género, en lugar de una transformación de “hombre” a “mujer”, se vuelve una salida hacia una corporalidad en los límites de lo humano, entre lo humano y lo animal, hacia una dimensión donde no hay “especie” reconocible: el cuerpo se torna una línea de salida de la especie. Veamos cómo describe el

narrador este nuevo cuerpo: “Tratava-se de um pequeníssimo animal incrustado sob o pentelho, quase na base de meu pau. Tinha a saliva morna e densa. O meu novo sexo parecia ser un viveiro de esdrúxulas infracriaturas”.<sup>202</sup> Lo compara con un “berçário” (una guardería) o un cementerio. El narrador empieza a disfrutar del espectáculo de esos “microorganismos em sua faina por mais um dia de vida: uma verdadeira batalha contra as forças invisíveis da extinção”. Ese “bichinho”, esa “microvida” es una criatura gozosa, pero independiente del narrador: “não havia –dice– sincronismo erótico entre o hospedeiro e o hóspede”. Luego lo define como un “povo acampado no meu púbis”. Y concluye: “Não poderia mais viver sem que essa biologia mínima continuasse a enaltecer ainda mais a promessa da fusão”.<sup>203</sup>

Me gustaría conjugar dos cuestiones en torno a esta cita. Por un lado, un gesto clave: una puesta en escena, un modo de visibilidad del cuerpo viviente en la que cualquier presupuesto de unidad, aislamiento o cierre sobre sí mismo, cualquier noción del cuerpo como entidad centrada sobre sí, como unidad orgánica, es desplazada por una visibilidad del cuerpo como multiplicidad, como sociedad, como agenciamiento entre presencias heterogéneas. No hay un cuerpo individual, apropiable, privatizable: el cuerpo es un “acampamiento”, un “pueblo”, un ensamblaje de criaturas; es siempre ya un punto de encuentro, de alianza, de enlace (o de choque, de guerra) entre fuerzas vivientes. El animal “en mí”, el animal

<sup>202</sup> João Gilberto Noll, *Acenos e afagos*, San Pablo, Record, 2008, p. 189. [“Se tratava de un pequeníssimo animal incrustado bajo el pubis, casi en la base de la pija. Tenía la saliva cálida y densa. Mi nuevo sexo parecía ser un vivero de extrañas infracriaturas”. Mi traducción].

<sup>203</sup> Noll, *ibíd.*, p. 190 [“No había sincronismo erótico entre el anfitrión y el huésped”; “No podría vivir más sin que esa biología mínima continuase enalteciendo aún más la promesa de fusión”. Mi traducción].

que habita en un umbral entre lo propio y lo impropio, y que interrumpe toda noción de unidad corporal: ese animal ilumina el cuerpo como sociedad, el “propio” cuerpo como comunidad de heterogéneos.

Segundo gesto: el desplazamiento de la norma de género interrumpe la legibilidad de la especie: salirse del género es salirse de la especie. Aquí, desde luego, uno podría leer una inscripción del monstruo: el cuerpo que no entra en el binarismo genérico es el cuerpo monstruoso, el cuerpo excepcional que desafía el orden de la naturaleza y el orden social. Sin embargo, quisiera subrayar otra cosa: lo que sucede es un *cambio de escala* en la percepción de lo corporal. En lugar del cuerpo y de su legibilidad a partir del binarismo genérico como norma de la especie aparece en cambio una microscopía múltiple de lo viviente, una percepción del cuerpo sexual que materializa, literalmente, esos “mil sexos” que pedían Deleuze y Guattari –en todo caso, donde la crisis del género es un salto de escala hacia una molecularidad de lo viviente en la que todo binarismo se revela como multiplicidad, donde no hay modo de sostener el binarismo, y lo que aparece es una micrología de lo múltiple.

Esa visibilidad molecular o micrológica del cuerpo dice entonces que no hay esencia de la especie, y que el cuerpo no es la manifestación o despliegue de un núcleo o programa de la especie, sino que al contrario, el cuerpo es efecto de alianzas, cruces múltiples, que no hay vida del cuerpo sino vida entre cuerpos –y que es esa multiplicidad abierta, ese proceso y esa microscopía poderosa –esa “biología mínima”, dice Noll– lo que la escritura expresa y vuelve lenguaje y narración. Ahí no hay vida propia, vida individual, no hay cuerpo apropiado, subjetivado, privatizado por un “yo” o por un individuo; hay agenciamientos, ensamblajes, formas-de-vida en las que no se puede aislar, distinguir, separar una “vida propia” que sería el núcleo de la especie y el fundamento ontológico del individuo.

Una materialidad orgánica en el límite de lo propio y de lo impropio: un “viviente” que no coincide con cuerpo sino que tiene lugar entre cuerpos, y que por lo tanto no se deja reducir a una dimensión apropiable, demarcable como propiedad del individuo. Ese cuerpo no es nunca del orden de lo propio –y por lo tanto, de lo privatizable, de lo que un individuo declara su propiedad primera, y que funciona como el fundamento ontológico de un sujeto; esto es, la “persona”–. En ello se juega, al contrario, una relación con lo común, con lo que no es apropiable, lo que es impropio, que me parece clave. Ilumina una dirección hacia una ontología de lo viviente como multiplicidad, como forma de vida relacional, eventual, que se constituye en campos de relación y no en unidad autocentrada y demarcable: el cuerpo como tejido de relaciones más que entidad vuelta sobre sí misma; el cuerpo, en fin, como crítica –y no soporte– de la individualidad. Una política de lo viviente que resiste y desborda los mecanismos por los cuales el cuerpo se hace legible bajo el signo de su capitalización, su privatización y su conyugalización –allí donde el individuo propietario, con un cuerpo propio y una sexualidad identificada, se constituye en la norma de lo humano, en la regla de inteligibilidad que inscribe una vida como “humana”–. El animal queer es aquí una versión de ese saber y de esa pedagogía.

### LECCIÓN III. LÓGICA DE LA MULTIPLICIDAD: *MISALES*, DE MAROSA DI GIORGIO

#### La regla de tres: novios, señoras, animales

El testigo del deseo: todo amor, todo circuito o lazo de deseo reclama su testigo; el tercero, como lo enseñó René Girard –y lo revisó Eve Sedgwick para pensar la noción de

homosociabilidad–, es un factor constitutivo de toda “pareja” –de toda pareja edípica, al menos: el triángulo, el tercero excluido/incluido, arma el circuito de los Dos, de la Pareja como instancia de concentración del deseo–. Se conjuga ahí toda una filosofía del deseo, que dice que el deseo es esa estructura especular pero demarcada por ese tercero que mira, envidia, cela, traiciona.

¿Qué pasa si ese tercero es un animal? Los *Misales*, de Marosa di Giorgio, se hace recurrentemente esa pregunta. Son escenas rurales hiperestilizadas, de una gestualidad infantil, en las que mujeres –llamadas “señoras” con una teatralidad artificiosa del género, como si el género ahuecara, como quería Lamborghini, toda individualidad, toda corporalización, y fuese pura representación– descubren una sexualidad contagiosa y proliferante, que les absorbe el mundo y les cambia, literalmente, el cuerpo. Ese aprendizaje, sin embargo, invita, en la mayoría de estos textos, a un animal: como si el despertar del cuerpo femenino a la sexualidad fuese un descubrimiento general, colectivo, que involucra al compañero masculino (los textos de di Giorgio son de una heterosexualidad rigurosa) pero también al animal testigo, invasor, convidado o colado. Sea la recién casada que descubre que además de su marido, un vampiro aplicado es necesario para su orgasmo; o la “señorazucena” que, luego del encuentro en el campo con un desconocido, recibe a un insecto, mariposa o mariposón, como segunda parte (y requisito) del placer; o el “bicho” (perro, comadreja: la especie es incierta) de la casa, que, testigo puntual de los amores de la señorita de la familia con su novio Floreal, quiere ese novio para sí –se pinta los labios, aprende a hablar para seducir a ese novio evasivo...–. Esta es una versión de un mundo doméstico saturado de libido: dice que la vida doméstica, la vida de las casas, de las familias, está puntuada por la aparición (y el aprendizaje) de deseos que arrastran a todo ese colectivo; que la casa, la fami-

lia, son agenciamientos de deseo, de cuerpos enlazados por un deseo que contagia todo el territorio. El cuerpo y el placer femeninos son el punto de imantación de todos los deseos:<sup>204</sup> en torno a ellos se organiza esta gramática insistente que, justamente, no se queda nunca en el espacio de lo humano y donde la conyugalidad no puede contener la profusión del placer: trae el animal como una presencia sistemática, como si ese deseo entre especies, ese deseo que no se puede contener en el universo de lo humano y que parece requerir el tercero animal, permitiera inscribir una lógica de cuerpos, un ordenamiento alternativo de cuerpos.

¿Qué hacen los animales en estas ceremonias del deseo?  
¿Qué saben? Dos operaciones principales:

1) por un lado, aquí ese tercero animal interrumpe no solo la ley de la especie sino la ley del género, poniendo en variación la distinción entre masculino y femenino que por lo demás es muy marcada, teatralizada, hiperbólica y artificial: las “señoras” son domésticas y cocineras, los Novios, acartonados y genéricos; es un mundo de géneros infantilizados, de pura representación. Los animales llegan desde afuera de este mecanismo binario: traen un cuerpo irreductible a la marca dual del género. Quizá un ejemplo nítido es ese

<sup>204</sup> Roberto Echavarrén señala este anudamiento: “Las mujeres en *Di Giorgio* invariablemente ponen huevos, como si genotipo y fenotipo coincidieran, como si en cada individuo se recapitulara el desarrollo de las especies vegetales y animales. Las narraciones, que ensamblan lo humano con todas las formas de vida en un bestiario, podrían llevar el título genérico ‘Vida sexual de las especies’, solo que no se trata aquí de hechos positivos y comprobados, sino de pretextos para situaciones en rigor inventadas pero ‘sentidas’ como reales” (Roberto Echavarrén, “Marosa di Giorgio: devenir-intenso”, *Agulha Hispânica Revista de Cultura*, n° 10, *Jornal de Poesia*, <http://www.jornaldepoesia.jor.br/BHAH10marosadigiorgio.htm> [última consulta: 22/1/2014]).

insecto que continúa la tarea del amante desconocido: un insecto, evidentemente, fálico, que penetra a la mujer, pero que a la vez es una “mariposa” y un “mariposón” –un falo que se parece más a un dildo orgánico, una tecnología del placer que excede o se sustrae a una distribución binaria del género–. En estas escenas, la norma genérica es una condición para el deseo: las mujeres-niñas tienen que atravesar este aprendizaje sobre la sexualidad, y la iniciación pasa por una teatralidad del género hecha de figuras esquemáticas, de un binarismo plano. Pero lo que se descubre en esa iniciación es la distancia abismal, inconciliable, entre ese universo del género y la materialidad del cuerpo –y en esa distancia emerge el animal–. Esa materialidad se revela irreductible al género; es proliferante, multiplicadora: los animales van y vienen entre los géneros, como el falo-mariposa, o inscriben las marcas del género pero como distorsión y anomalía, como el “bicho” que se pinta los labios para seducir a un varón; como si los animales trajeran una corporalidad intensa, fluida, en pasaje, al teatro del género, una corporalidad que la norma de género no puede terminar de marcar. Esa opacidad al género es lo que viene con la otra especie: dice que el cuerpo es esa opacidad, y que el sexo tiene que ver con la interrogación de esa línea de variación, de esos puntos donde el cuerpo muestra ese revés del teatro del género. Línea de rareza del animal: la que mide la distancia irreductible del cuerpo respecto del género. (Pero también resuena con el mundo vegetal: en uno de los misales un hongo se transforma en un ano que, una vez penetrado, se vuelve insaciable. Arriba del hongo, la mujer deseada y perseguida, pero el hongo-ano habla por sí mismo: como si se autonomizara y se volviera una existencia propia, conjugada alrededor de su placer).

2) Por otro lado, los animales llegan a las escenas conyugales de los misales para producir otro saber: el del sexo como lo informe del cuerpo. Pensemos en “Hortensias en la misa”:

Dinorah quiere escapar del Novio y del “casamiento”, tiene miedo. Se esconde en el jardín, bajo un techo vegetal, como un animal pequeño o un insecto. Allí descubre una presencia incierta:

Pasada una larga hora, señora Dinorah se alzó apenas, con levedad, sacó un ojo temblando para ver qué había. No vio nada, pero, igualmente, se agachó a esperar un poco aún. Y así, otras veces. En una de esas postraciones abrazó sin querer en el suelo, algo vivo, caliente, grueso, liso, un cerdito de jardín, le pasó la mano por el pelo, lo besó de pronto en la boca (pero qué ocurrencia!), él le devolvió el beso con lengua rosada, espesa, de clavelinas y jamón.<sup>205</sup>

El cerdito –resultará el Novio transmutado– no es un cuerpo completo: es una multiplicidad de puntos de intersección, como si se repartiera en líneas de sensación. Como si el cuerpo descubriese a través de la sexualidad, de la sexualidad como dimensión, que no es “uno”, que no tiene un contorno definido sino, al contrario, un borde múltiple, abierto, que se resuelve hacia la indeterminación: eso viene con el animal pero sobre todo con ese espacio entre cuerpos que es el sexo, como si el sexo empujara a los cuerpos hacia un borde donde se vuelven indefinidos, se vuelven secreciones, puntos de intensidad, zonas de sensación, pero no organismos ni corporalidades legibles. El sexo contra el individuo: ningún cuerpo individuado sobrevive intacto el descubrimiento de la sexualidad; esa es la otra lección del animal.

Por eso, justamente, aquí la sexualidad es colectiva, o mejor dicho, múltiple. Forma agenciamientos de cuerpos heterogéneos, sin duda, pero sobre todo geometrías en las que no

<sup>205</sup> Marosa Di Giorgio, *Misales*, Buenos Aires, Cuenco de Plata, 2005, p. 46.

hay cuerpos individuales sino líneas de deseo que los enlazan y los constituyen; el triángulo desindividualiza, trabaja sobre una lógica de lo preindividual y lo múltiple. Una multiplicidad no se hace de unidades sino de dimensiones: de líneas de arrastre, de tensión, de contagio que impiden que un individuo (un cuerpo, una comunidad, un órgano) coincida consigo mismo: múltiple es el principio de disimetría de un individuo respecto de sí mismo.<sup>206</sup> Lo que hay son umbrales, contornos, que hacen a la vez la consistencia de una realidad dada y a sus modos de variación: múltiple no remite, pues, a una lógica de la diversidad, de la proliferación de individuos (sean cuerpos, posiciones de sujeto, puntos de vista, etc.), sino a una lógica de la individuación incompleta, que se sustrae a toda forma definitiva, que ilumina los contagios, los roces, la fricción entre cuerpos –múltiple es pues lo que se sustrae a toda individualidad–. Esa multiplicidad es lo que se inventa, cada vez, a través del sexo: toca los límites de lo humano porque pone en variación en los límites de lo individual.

Y por eso el sexo es aquí inevitablemente comunitario, no porque sea orgiástico sino porque ilumina una dimensión irreductible al individuo: la del cuerpo como una forma que nunca coincide consigo misma. Esa no coincidencia como principio formal, como protocolo de escritura, viene del animal: la regla de tres en Marosa es la de una potencia de variación que solo se aprende a partir del animal testigo, porque esa potencia no proviene del universo de lo humano –de su lenguaje, de su conciencia, de su sexualidad–, sino que trabaja desde el límite de lo viviente, desde ese cuerpo hecho de fuerzas impropias, autónomas, inmanentes.

<sup>206</sup> Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mille plateaux*, París, Minuit, 1980.

¿Qué se lee en estas versiones heterogéneas de la rareza sexual? Un gesto sistemático atraviesa los tres textos: allí donde se suspende, siquiera parcialmente, la heteronorma no emergen las “otras sexualidades” que estaban sofocadas (y en todo caso, en Marosa el deseo se enrarece siempre desde el lazo heterosexual: de allí su relevancia para el pensamiento queer); lo que emerge es algo más radical: una crítica del cuerpo como principio de individuación, como sede positiva, ontológica, de un sujeto (y de un “sujeto humano”) para poner en su lugar otras epistemologías, otros pensamientos sobre el cuerpo que son, evidentemente, otros modos de hacerlo visible allí donde: 1) el cuerpo no se reduce nunca a una unidad, sino que se expresa en una multiplicidad: el cuerpo como sociedad de fuerzas, irreductible a un principio autocentrado, y 2) donde la positividad orgánica de los cuerpos está siempre atravesada por un *bios* que lo vuelve indeterminado, virtual, donde no hay un suelo de naturaleza, biología, que defina la composición originaria de un cuerpo; el cuerpo es aquí un tejido de relaciones, cuya línea de afirmación pasa siempre por su afuera, por su contorno exterior, por ese *entre-cuerpos* desde el cual cobra existencia e intensidad. Esto es lo que se ilumina allí donde, desde el deseo, se suspende la norma que superpone heterosexismo y vida humana: el cuerpo como sociedad –irreductible a la forma individuo–, y el cuerpo como indeterminación, es decir, como umbral de experimentación a partir de relaciones no predefinidas con otros cuerpos. No se trata de dar cuenta de la emergencia de otros sujetos con “su” sexualidad; se trata de que la sexualidad, en tanto reflexión sobre la vida del cuerpo, disloque las formas de individuación que se le proyectan y explore otros modos de pensar y de realizar eso que llamamos “cuerpo” y “vida” o

“viviente”. La politización de la sexualidad, la constitución de lo sexual como hecho político, no puede ser sino esta experimentación que no es nunca reductible a una subjetividad y “su” cuerpo sino siempre, necesariamente, invención de nuevos espacios de relación, de nuevos modos de constituir un espaciamento entre cuerpos.

Estas experimentaciones políticas con y desde la sexualidad son inseparables de un proceso más amplio que pasa por los modos en que las lógicas de lo biopolítico desbarataron, especialmente a lo largo del siglo xx, toda noción estable de especie humana como naturaleza estable, fija: la politización de la sexualidad tiene lugar desde ese suelo movedizo, ese límite móvil de una vida que ha perdido toda referencia respecto de su naturaleza, y que –desde la incitación a la que la han sometido sucesivos y múltiples saberes y tecnologías, dispositivos sociales, prácticas disciplinarias– desborda todo horizonte nítido desde el que expresaría su propio ser, su núcleo originario, su imagen última. Ese fondo de la vida se revela pura inestabilidad; se vuelve, por lo tanto, instancia de contestación, de disputa, de experimentación y de politización. Es contra ese fondo que hay que leer las corporalidades abiertas, puro pasaje entre la positividad orgánica y las intensidades virtuales que la atraviesan, que aquí se conjugan bajo el signo de lo animal y de lo queer: la noción insistente, de que los cuerpos, en el contexto biopolítico, han sido abiertos a una potencia y a una indeterminación para la cual hay que elaborar lenguajes, éticas y políticas. Si los saberes normativos por el lado de la ciencia y de las religiones (y más recientemente, su híbrido tedioso: la bioética) han apostado a monopolizar y a, efectivamente, normalizar ese terreno sobre todo a partir de los vocabularios de “defensa de la vida” y de la “persona humana”, estos materiales de la cultura contestan con otras modulaciones de saber y otros ejercicios éticos y políticos que devuelven la vida a su rareza

inherente, a la variación –el “error” decía Foucault– que la define y que la constituye siempre en el exterior de sí misma, en el tejido –es inevitable no pensar en la mujer araña– que trama sobre su propio vacío.<sup>207</sup>

<sup>207</sup> Elizabeth Grosz lee esta variación inherente de la vida en Darwin, en su hipótesis sobre la “selección sexual”: “The function of sexual selection is to maximize difference or variation, and it succeeds in doing this by maximizing sexual interests as much as bodily types or forms” [“La función de la selección sexual es maximizar la diferencia o la variación, y lo consigue maximizando tanto el interés sexual como las formas y tipos corporales”. Mi traducción]. Contra la lectura extendida que asocia la noción de selección sexual en el mundo natural con la competencia de los más aptos, Grosz recupera en Darwin la lógica proliferante, diferencial, que atraviesa la selección sexual, donde lo que cuenta no es la norma del más apto sino la variación y la diferencia: “Sexual selection is not the ability to choose the best genes for the following generation, but is rather the activity of spontaneous beings who operate according to their (sometimes) irrational desires and tastes to make bodily connections and encounters, sometimes but not always leading to orgasm and copulation, and even less frequently to reproduction” [“La selección sexual no consiste en la capacidad de elegir los mejores genes para la próxima generación, sino más bien la actividad de seres espontáneos que operan de acuerdo a sus deseos y gustos (a veces) irracionales para trazar conexiones y encuentros corporales, que a veces pero no siempre llevan a la copulación y al orgasmo, y aún menos frecuentemente a la reproducción”. Mi traducción] (Grosz, ob. cit., pp. 130-131).

## IV. LA REBELIÓN ANIMAL (2)

“¡Estos humanos son como nosotros –gritó Rakä–; la prueba: son prisioneros de los humanos!”:<sup>208</sup> en la vorágine de una rebelión animal que comienza, y que alcanzará dimensiones no solo planetarias sino mesiánicas, una rata descubre esta fórmula que hace posible una alianza entre especies: aquellos hombres que han sido puestos en la prisión o en un manicomio, los delincuentes, los locos, los enfermos que han sido despojados de sus derechos como ciudadanos, han dejado, por eso mismo, de ser propiamente humanos, y pueden, consecuentemente, sumarse a la revuelta animal. El no-ciudadano es un ya-no-humano y por lo tanto “como nosotros”: un animal. El razonamiento de la rata condensa el impulso que moviliza la rebelión animal narrada en *La ciudad de las ratas*, de Copi, publicado en francés en 1979 y en español treinta años después, en el 2009. Como se recordará, el texto de Copi cuenta las aventuras parisinas de Rakä y Gouri, que luego de algunos tanteos amorosos con Iris y Carina –hijas de la Reina de las Ratas– se embarcan en un vértigo de eventos que terminarán

<sup>208</sup> Copi, *La ciudad de las ratas*, Buenos Aires, Cuenco de Plata, 2009, p. 87. Las citas de este texto pertenecen a esta edición.

con un diluvio, una guerra mundial y un viaje al Nuevo Mundo donde encuentran una “ciudad de las ratas” que conducirá, en su estructura laberíntica, a la calle Buci en París donde se originó la historia. La revuelta de los animales –como sucede, según vimos, en otras ficciones de rebelión animal– es la ocasión para imaginar otro orden comunitario y otro ordenamiento de cuerpos y de especies, no necesariamente más armónico (la rebelión de las ratas de Copi no es pacífica precisamente) pero que sí disputa el privilegio de lo humano, o de cierta versión de lo humano, por sobre los otros cuerpos y las otras formas de vida. Louis Marin, hablando de la fábula animal, indicaba que el género es un “dispositivo de desplazamiento y de retorno” por el cual los más débiles se apropian y disputan el poder de la palabra del “más fuerte”: un género político, que desde lo oral (la fábula se juega entre comer y hablar) pone en movimiento la distribución política de la capacidad de lenguaje a partir de aquellos definidos por su privación de habla, los animales.<sup>209</sup>

Las ficciones de rebeliones animales como las de Copi transcurren en una dirección similar: los animales toman la palabra (u “ocupan” el lenguaje con ruidos, como vimos en “Meu tio o Iauaretê” de Guimarães Rosa) y disputan los ordenamientos políticos de cuerpos, razas y especies; contestan, mejor dicho, un orden biopolítico que traza distinciones y jerarquías sobre un *continuum* de cuerpos. Tal el razonamiento de las ratas de Copi: *el preso, el loco, el no-ciudadano es “como” un animal*: la distinción entre humanos y animales no responde a una ontología de la especie sino a una política de los cuerpos, una política que diferencia las vidas reconocidas, protegidas, los “ciudadanos”, de los cuerpos ilegales, los clari-

<sup>209</sup> Louis Marin, *La parole mangée et autres essais théologico-politiques*, París, Méridiens Klincksieck, 1986.

destinos, irreconocibles, que en el texto de Copi pasará tanto por animales –fundamentalmente las ratas, “víctimas privilegiadas”, dice Daniel Link<sup>210</sup> como por los delincuentes, los inmigrantes, los locos y las locas. La rebelión liderada por las ratas tomará por objeto esa distinción; enfrenta no a los animales contra los humanos, sino más bien a los “ciudadanos” y los “no-ciudadanos”: una revuelta de los heterogéneos, los dispares, los cuerpos irreductibles a la “igualdad” del derecho y de la ley, y que por el contrario ensayan otros modos de relación que, según veremos, pasan por la adopción y la afiliación. La revuelta animal es ese ensayo de otra comunidad, que fracasará, pero que deja la memoria de su evento, de su “Acontecimiento”, tal como lo denominan sus protagonistas.

César Aira explica una dimensión de *La ciudad...* que me interesa subrayar: la que hace del mundo de las ratas no un mundo alternativo, enfrentado y “otro” respecto del mundo humano, sino un *continuo*, donde ambas ciudades –la de los hombres y la de las ratas– están en conexión, en tráfico permanente y en traducción (de la que surge la novela misma). Las ratas leen al revés, reciclan materiales, ocupan los espacios de los humanos: arman, dice Aira, “una etología del pasaje y una antropología del continuo”.<sup>211</sup> Ese continuo, que no contrapone animales y humanos y sus “mundos” sino que trabaja sobre sus líneas de contigüidad, de reciclaje, de uso entre ambos,<sup>212</sup>

<sup>210</sup> “Copi sabe que la rata es la víctima privilegiada de las fantasías de exterminio de los seres humanos, un ‘otro’ radical respecto del cual se sostienen las más extravagantes hipótesis para justificar el maltrato, la segregación, la matanza y la algarabía por la destrucción del otro, y por eso las elige como voz y como tema” (Daniel Link, “La cruzada de las ratas”, revista *N*, diciembre de 2009).

<sup>211</sup> César Aira, *Copi*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2003, p. 82.

<sup>212</sup> Y que para Aira componen esa “felicidad” que no tiene nada de apacible pero que “se instala en la realidad, teñida de maravilloso” (Aira, *ibíd.*).

es lo que aquí se vuelve el terreno sobre el que se juega la revuelta, la resistencia y las alianzas. No un universo en el que las especies y los cuerpos están diferenciados por “naturalezas” sino al contrario, donde lo que constituye el mundo es una multiplicidad móvil, una heterogeneidad y un tráfico que pone en cuestión toda ontología y toda esencia dada: ese continuo de cuerpos, ciudades, trayectorias y materias que se vuelve materia estética es también materia política –sobre ese continuo se trazan las distinciones entre humano/animal, persona/no-persona, que constituyen los ordenamientos biopolíticos de cuerpos, pueblos, territorios–. Copi contesta esos ordenamientos y les opone esa “mirada del revés” que los desconoce: la que ve el continuo y no la cesura. Tal la materia de la ficción y de su política.

En ello las ratas de Copi no están solas: según vimos, muchas de las inscripciones de lo animal en la cultura de las últimas décadas funcionan como signos políticos que disputan no tanto la noción de lo “humano” como ontología y como jerarquía sobre el resto de lo viviente –esto es: en términos de una discusión crítica de la tradición humanista– sino las distinciones políticas entre “vidas” –entre las vidas que se protegen y se reconocen socialmente, y las vidas marcadas para la explotación, el consumo o la precariedad, la distinción, en fin, entre las “personas” (en principio “humanas”) y las vidas no-personales–. El animal allí no “naturaliza” sino que politiza: no repone el dominio de una naturaleza o una biología originaria, sino que por el contrario, indica y desestabiliza un orden biopolítico de cuerpos. El animal le sirve a la cultura para contestar *mecanismos ordenadores de cuerpos*: trae una nueva inestabilidad –el continuo del que habla Aira– que es irreductible a las distribuciones entre cuerpos reconocibles e irreconocibles, entre *bios/zoé* o entre persona/no-persona. Menos que el “otro” de lo humano, el animal fue un terreno desde el cual se pensaron y se contestaron políticas de cuerpos

y de la vida. El animal traza la frontera de ese orden biopolítico y desde ahí lo impugna y produce alternativas.

Justamente, desde esa frontera interior/exterior se origina la rebelión animal en el texto de Copi, y pone en el centro del relato la cuestión de la ciudad. El título mismo de la novela remite a la ciudad y a la ciudadanía, y al lugar de las ratas –animales urbanos si los hay– en el universo de la ciudad. La “ciudad de las ratas” (y la “ciudad de las artes”: *rat* es anagrama de *art* en francés)<sup>213</sup> constituye una especie de contra-ciudad, una ciudad dentro de la ciudad, o mejor dicho una ciudad interior/exterior a la ciudad, yuxtapuesta a ella pero desplegando otra escala, invisible e hiperpresente. La rebelión animal es la revuelta de esta ciudad-otra; la revuelta de los incontables, de los que exceden el conteo de cuerpos en el espacio de la metrópolis. El texto, desde el comienzo mismo, se juega alrededor de la inflexión entre los ciudadanos y esa otra población difusa, múltiple, clandestina, que vive en la ciudad pero que no tiene derechos de ciudadanía, el dominio inestable, fluido, de una vida sin lugar jurídico –eso que Agamben piensa en términos de *zoé* desagregada del *bios*– y que aquí condensa las energías políticas que hacen posible el “Acontecimiento” de la rebelión. Arranca con el abandono de un muerto –con ataúd y todo– en un tacho de basura en una calle de París, “a la espera de que los basureros negros de la madrugada se lo lleven, aunque sea para robarse las manijas, y que tiren el cadáver por ahí con la basura y el ramo” (p. 22): el texto se abre, pues, con un cuerpo descartado, convertido en basura, y por lo tanto en frontera entre

<sup>213</sup> Ver al respecto Julieta Yelin, “Cartas desde el Nuevo Mundo. Sobre *La cité des rats* de Copi”, VIII Congreso Internacional de Teoría y Crítica Literaria Orbis Tertius, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de La Plata.

los cuerpos reconocidos y los cuerpos superfluos; y trazando, desde la mirada de la rata, ese mundo hecho de los desechos de la ciudad –mercancías, basura, cuerpos– y que convive y se superpone a la ciudad misma. A partir de allí, la escritura tornará ese universo de desechos en materia narrativa y lo convertirá en el terreno de su despliegue.

Justamente porque la revuelta animal tiene lugar sobre la frontera entre ciudadanos y no-ciudadanos empieza en los tribunales, en el palacio de justicia, durante el juicio a Mimile (Mimile es el vagabundo que recogió a Vidvn –Nadia al revés–, una niña cuya madre murió ahogada después de asustarse con, justamente, las ratas en el parque). A Mimile se lo condena a muerte por un crimen que no cometió; los animales son llevados a la corte como “piezas de convicción” para probar el crimen. En ese contexto se cocina la revuelta: los animales temen ser llevados a laboratorios como cuerpos experimentales, y a la vez son testigos de la injusticia de la ley; “pactemos contra los humanos”, dicen. La revuelta se vuelve inevitable: ante la primera oportunidad escapan y dan lugar a la rebelión de los animales contra la ciudad.

El “Acontecimiento” abrirá una secuencia de alianzas –muy precarias, por cierto– entre cuerpos y especies diferentes, que incluyen prisioneros, ratas, locas, serpientes, loros, vagabundos, inmigrantes y niños, es decir, aquellos cuerpos que no son las “personas” o los ciudadanos propiamente dichos; ningún participante de la revuelta es una “persona” reconocible social y jurídicamente.<sup>214</sup> Por eso es decisivo que la rebelión

<sup>214</sup> “El hombre es persona si, y solo si, es dueño de su propia parte animal y es también animal solo por poder someterse a aquella parte de sí dotada del carisma de la persona. Por cierto, no todos tienen esta tendencia o esta disposición a la propia ‘desanimalización’. De su mayor o menor intensidad derivará el grado de humanidad presente en cada hombre, y por lo tanto, también la diferencia de principio entre quién puede ser definido

empiece en el Palacio de Justicia, allí donde la ley se exhibe no solo en su arbitrariedad y en su caricatura, sino también en la violencia por la cual segrega las vidas protegidas de esas otras vidas irreconocibles, las no-personas –y que aquí son “ciudad”: ese es uno de los gestos clave de este texto–. Una *ciudad* hecha de no-personas, de los clandestinos, los ilegales, tal el impulso utópico –que no deja de ser materia de ironía– que recorre la ficción de la rebelión de Copi.

Esa contra-ciudad es el lugar de la ficción y de la política: una zona irreductible al ordenamiento de la ley. Desde allí se narra. El animal será el agente que activa ese universo y lo desencadena sobre el orden de la “realidad”. En *La cité...* la escritura y la ficción funcionan como la conexión y la mediación entre las dos ciudades: la novela consiste en la traducción de las cartas de una rata –Gouri– al humano que la albergó –Copi–, quien funciona como el mediador entre los dos mundos, el de los humanos y el de las ratas. La ficción y la escritura, pues, como traducción, como eso que solo tiene lugar “entre”, pero un “entre” irreductible a cualquier término común dado, pre-existente, y que no repone una lengua común. La escritura pasa entre ciudades heterogéneas, inconmensurables, y registra esa diferencia irreductible: una traducción como marcación de diferencias entre lenguas (y cuerpos, especies, culturas y temporalidades) dispares.

La rebelión, entonces, impugna no la distinción humano/animal, sino la distribución entre ciudadanos y no-ciudadanos: entre persona/no-persona, entre *bios/zoé*. Es justamente una desactivación de esa distinción –que es la distinción biopolítica por excelencia– lo que se ficciona desde el texto de Copi como revuelta (y que constituye, podemos pensar, la

---

con pleno derecho como persona y quién puede serlo solo en ciertas condiciones” (Esposito, *El dispositivo de la persona*, ob. cit., p. 66).

materia de lo estético): en lo que se llama el Acontecimiento, que hace visible el hecho de que “la vida de todos era similar y no se diferenciaban unas de otras más que por los decorados sucesivos que no se parecían entre sí” (p. 87-88), que se resuelve como pulsión narrativa y como lazo en el lenguaje: humanos y ratas “se contaban unos a otros sus vidas bien alto y a toda velocidad, y el clamor subía hasta nosotros” (p. 87). Desde allí traza las coordenadas de una imaginación de la comunidad que no pasa por lo humano como índice y norma de la pertenencia, sino más bien por una lógica de heterogeneidad y alianza entre cuerpos y que aquí es “la ciudad”. La ficción es pues la de una comunidad de cuerpos heterogéneos, en alianza contra la ciudad de los hombres –mejor dicho, contra el orden de una ciudadanía fundada en la violencia de la ley–. En contraste, lo que emerge desde la rebelión animal es una “ciudad itinerante”:

Estamos –dice Gourí, en una arenga a los rebeldes– sobre esta ciudad itinerante de especies variadas cuyo mayor interés es la supervivencia. La paz nos es indispensable a todos. [...] Hay un término cierto para la vida, que es nuestro lazo en común, pero la naturaleza de nuestro tiempo nos hace recelar de él, y no sabemos por qué extremo se deja tomar. Les propongo que vivamos juntos hasta la muerte, confiando en la eternidad, que es al tiempo lo que el gato al ratón, y esto mismo si la muerte es dura [...] debemos fundar nuestra superioridad sobre nuestra astucia común: todo hombre que ha pasado una parte de su vida en un calabozo es una rata por adopción; toda rata que sabe hablar es, por adopción, un hombre (p. 98).

Esa contra-ciudad está compuesta por cuerpos diversos cuyo valor común es la supervivencia y la astucia: es, entonces, la alianza por la supervivencia –y no la “lucha por la vida” individual– lo que funda esa comunidad de heterogéneos;

la supervivencia (y sus “astucias” en un tiempo que “nos hace recelar” de la muerte, “no sabiendo de qué extremo se deja tomar”)<sup>215</sup> como condición de alianza y de comunidad, contra la ciudad fundada en la ley y en los derechos de los ciudadanos. La ciudad de las ratas apuesta por otras formas de vida que pasan por la alianza entre los incomparables, los no equivalentes bajo una norma o identidad común. Esa alianza es una “adopción”: una afiliación contra la filiación, una identificación contra la identidad. La adopción y la alianza se conjugan así alrededor de un lazo político entre aquellos que quedan afuera de la ley humana pero que comparten la posibilidad del lenguaje y de la traducción. La comunidad se articula en el lazo del lenguaje y de la vida (como alianza en “nuestra astucia común”) y no en la ley o el derecho: ese es el impulso que recorre la ficción de Copi, el de una comunidad hecha de alianzas entre lenguas y cuerpos heterogéneos contra el contrato legal, normalizador, de los iguales, de los ciudadanos, y de los “humanos” (la alianza humano-animal es siempre una guerra contra lo Humano). La figura de la comunidad es entonces la de la adopción: *los heterogéneos que se adoptan, y no los iguales que se reconocen.*<sup>216</sup>

<sup>215</sup> Como si el “vivir juntos” pudiese desafiar o al menos redefinir la relación con ese “lugar común” que es la muerte: “morir confiando en la eternidad”, dice. Recordemos, de paso, que en un momento del texto, el traductor Copi recita, “con mi execrable acento español”, las *Coplas a la muerte de su padre*, de Jorge Manrique.

<sup>216</sup> En términos similares, Germán Garrido lee la cuestión de la comunidad en Copi como una “comunidad de monstruos”, en la que el individuo se hace visible como un “resto en que la identidad se traiciona a sí misma”. La pregunta por la comunidad en Copi tiene lugar allí donde las retóricas de la identidad –y de lo humano– se desfondan y dan lugar a un lazo que es el del deseo y la singularidad del cuerpo como sexualidad. Ver Germán Garrido, “Entre locas y argentinos: Copi y la comunidad que viene” (manuscrito no publicado).

Y al mismo tiempo, esa adopción es siempre una deslocalización: la rebelión animal es también la instancia de una desterritorialización a nivel planetario. La “isla de la Cité” –de nuevo, la ciudad dentro de la ciudad– se desprende de París a causa del diluvio producido por el Diablo de las Ratas, y emprende su viaje hacia el Nuevo Mundo, donde se encontrará la “ciudad de las ratas”, cuyo portal dice “ARTS en caracteres trogloditas” y que, luego de un circuito laberíntico y subterráneo, terminará conduciendo al punto de partida en la calle de Buci en París. En todo caso, lo que interesa marcar es el hecho de que aquí, como en general en Copi, no hay una topografía marcada, definida, de la ciudad: la ciudad ya siempre alberga su contra-ciudad, y ese *topos* tiene una escala global, planetaria (cuando no galáctica, como en *La guerra de las mariconas*). *No hay afuera*: todo lo que sucede implica o involucra al “mundo” y específicamente en *La cité...* todo conduce al “Nuevo Mundo”; el fragmento de ciudad –la isla– se vuelve conector rizomático, podría decirse, con una topografía abierta, que tiene lugar como continuo y que pasa por una inestabilidad entre la realidad y la ficción, entre la superficie y la profundidad, entre el laberinto y el plano; allí toda frontera se vuelve umbral y confín, y conecta con un nuevo pasaje; la ciudad de las ratas será el terreno para ese despliegue, que saca el mundo de su eje, como si fuese una mutación geológica –o como dice el Emir de los Loros, “el eje sobre el cual gira el mundo se volvió loco, ahora gira en todos los sentidos como esos bastones que esas curiosas ex-mujeres americanas llamadas *majorettes* balanceaban para atraer la atención de la muchedumbre” (p. 92). La ciudad de las ratas es así una *hipótesis sobre la ciudad*: sobre la ciudad como agenciamiento de cuerpos, como anudamiento incesante de lazos, de trayectorias y de temporalidades y como superposición de puntos de vista, no necesariamente humanos; la ciudad, en fin, como ejercicio

y despliegue de una multiplicidad que desafía todo presupuesto de identidad. En ella se juega el viaje hacia un “nuevo mundo” que se revelará como latencia, virtualidad, ficción contenida en el presente, en el mundo “real” que es a la vez el de una Europa irreconocible y un París docilizado. Sobre ese fondo la ciudad de las ratas es la instancia de esa dislocación en la que se conjugan y se condensan la interrogación sobre la comunidad y lo común que es siempre otro ordenamiento de cuerpos, y otro universo de lazos y de filiaciones: al final, Rakä y Gouri se quedarán con un hijo –no se sabe de cuál de los dos pero “que se nos parece en espíritu”– al que llaman Gourakäreina, nombre trans que combina el nombre de los padres con el de la abuela, la Reina de las Ratas. Otra filiación, que, una vez más, pasa por la afiliación, por la adopción, por el lazo social, político y deseante, que se calca sobre la familia pero cuyo contenido es finalmente el de esa comunidad de lo múltiple y lo dispar. Y esa ciudad se imagina desde el límite indeterminado, abierto, que la literatura escribe bajo el signo del animal, que aquí es el signo de una relación no codificada entre cuerpos, a distancia del orden de la ley y como alianza entre mundos heterogéneos –esto es, el lugar desde donde se figuran otras políticas de lo común.

Tal es el itinerario de esta rebelión de los animales, que sus mismos protagonistas no dudan en calificar de “error”: al final, cuando ya tienen a Gourakäreina y están de retorno en la calle Buci, Gouri y Rakä piensan que tal vez, gracias a que su hijo hizo “su entrada al mundo al mismo tiempo que a la aventura, no cometería el mismo error en la aventura que nosotros en el mundo” –allí donde el error pareciera tener sus reglas específicas, y donde la capacidad de diferenciar el “mundo” y la “aventura” fuese el aprendizaje mismo de la novela–. Inmediatamente, sin embargo, se corrige: “aunque incluso cavilando sobre el tema no llegábamos a

encontrar cuál había sido el error” (p. 136). Eso que no se aprende –eso que no se termina de aprender–, esa capacidad insistente de errar es lo que insiste en esta escritura, y ese equívoco la abre al mundo.

## V. CODA

Dos insistencias parecen trazar el contorno de estas intersecciones entre la vida y la política bajo el signo del animal; dos interrogaciones que apuntan a los modos en que la cultura desmonta algunas matrices por las cuales una vida se hace inteligible como “humana” y que trazan, consecuentemente, jerarquías entre cuerpos y entre formas de vida. Por un lado, la definición y la figura misma del “individuo”, como cuerpo individuado, reconocible como “uno”, enfrenta un desafío constante; sistemático; no hay, parecen repetir estos materiales, cuerpo que no sea una multiplicidad, o constituido en una multiplicidad y una red: ese parece ser un principio o una regla de la visibilidad de los cuerpos que traza una sintonía entre los materiales y las lecturas. Por otro lado, la interrogación recurrente de la relación entre vida y propiedad, o vida y mercancía, allí donde el cuerpo capitalizado del animal parece reflejar una condición más general de todo cuerpo y de toda vida –donde, como se ve en los textos sobre mataderos, todo cuerpo, humano o animal, se hace visible bajo la medida y el cálculo del capital.

Se trata, como se advertirá, de dos zonas que se recortan sobre lógicas biopolíticas específicas. La clave es que estas zonas tienen que ver con interrogaciones o exploraciones

formales, que involucran los modos de distribución de lo sensible y las reglas de visibilidad y percepción de lo real; esto es, tienen que ver con indagaciones que pasan por la inteligencia de las formas estéticas y por las políticas estéticas que la crítica articula y moviliza desde ellas:

1. Muchos de los materiales trabajan sobre la *distancia y la disimetría entre el cuerpo y la forma individual o individuada*: los cuerpos que estos materiales conjugan no son cuerpos individuales, cuerpos que puedan definirse en torno a un individuo como forma. Más bien, el cuerpo inscribe la línea de sombra del individuo: lo que en él resiste toda demarcación nítida y, sobre todo, el cierre sobre sí, el principio por el cual el cuerpo funciona como unidad y como pliegue sobre sí mismo. Los cuerpos son a la vez pre-individuales y múltiples: tienen lugar allí donde son irreductibles al contorno demarcado y delimitado de lo individual.<sup>217</sup>

Esos cuerpos se vuelven visibles por fuerzas y por intensidades que los arrastran hacia su afuera, hacia el límite o el espacio de relación, de exposición o de agenciamiento. No hay, pues, cuerpo *en sí mismo*, hay cuerpos en relación, en exposición; hay topografías y escenarios cuya lógica pasa por el espacio entre cuerpos que diseñan. *Diagramas de multiplicidad y de relación*: eso es lo que estas formas producen y trabajan en su inscripción de la vida animal. Hace visible una lógica de cuerpos cuyo principio básico es que el cuerpo no existe como sí mismo, como autonomía, como realidad aislada y demarcada: no funciona como ontología del individuo, como la sede, fundamento o núcleo de eso que llamamos sujeto individual. “Cuerpo” aquí equivale a rela-

<sup>217</sup> Funcionan, en este sentido, en un terreno más cercano a eso que Simondon llamó lo “transindividual”. Ver Simondon, ob. cit.

ción y a *entre-cuerpos* –es decir, a lo no-individualizable, a lo que resiste toda individualización nítida–. Un cuerpo tiene lugar entre otros: lo que se piensa en estas exploraciones son las formas y los sentidos de ese *entre* que reclama otras epistemologías, que desborda la distinción entre individual/colectivo para pensarse en términos de red, de ontologías relacionales, de viralidad y contagio, de ensamblajes.

Dicho de otro modo: las formas estéticas y culturales como dispositivos desde los cuales el cuerpo funciona no como la afirmación y la sede del individuo sino como su punto crítico, como línea de apertura y relación hacia lo común que lo constituye y lo atraviesa.

2. El otro tema que se articula en torno al animal pasa por la interrogación sobre la relación entre vida y propiedad, y específicamente sobre los modos en que el cuerpo animal hace visibles las operaciones desde las cuales la vida se vuelve apropiable y privatizable, factible de ser constituida como propiedad y mercancía. Allí se puede leer una resonancia con discusiones sobre los modos en que en las últimas décadas vida y capital se enlazan y anudan de modos más intensivos, donde la generación de vida es inseparable del cálculo del capital. Si el animal ha sido testigo y objeto de este proceso de capitalización durante siglos, la distancia que lo separaba de los hombres parece haberse achicado, o directamente desaparecido, y la “propia” vida y el “propio” cuerpo humanos se exponen, con un alcance inédito, al reflejo del capital –tal la insistencia que se registra en algunos de estos materiales y de estas lecturas sobre la vida animal–. Lo que emerge allí tiene que ver con una interrogación de la vida como exceso respecto de la lógica de la propiedad y de la forma mercancía, de las formas de medida y de cálculo que el capital impone sobre la vida de aquellos cuerpos a los que vuelve instancia de intercambio

y equivalencia.<sup>218</sup> La insistencia que se lee en estos materiales trabaja las formas de despliegue, las líneas de visibilidad de un *bios* irreductible a la propiedad, un *bios* no-propio o impropio, sobre el fondo de una capitalización cada vez más intensa de los cuerpos y de lo viviente.

Dicho de otro modo: el espacio de la cultura como terreno donde se ensayan formas y políticas de lo viviente que resisten el orden “propertizado” y privatizado de cuerpos y de formas de vida.

Individuo y propiedad: es bastante nítido el horizonte que despunta en estas interrogaciones. Individuo y propiedad son dos vectores desde los cuales la biopolítica gestiona la inteligibilidad de una vida como “humana”, donde define lo que cuenta como “vida” protegible, las matrices de pertenencia social, y el contenido del reconocimiento jurídico –un cuerpo individualizado, un sujeto constituido en tanto que propietario–. Tal, dice Esposito, la lógica de la “persona”, el “dispositivo personológico”: la persona será tal a condición de ser la dueña de su cuerpo y de su vida; el suyo es el dominio de un cuerpo aislado y demarcado respecto de los otros, privatizado y constituido en su primera propiedad, constituido en *cosa*. Tal ecuación se proyectará sobre otros cuerpos: el de los “otros” sociales, raciales, etc., y sobre todo el de los animales; el animal será el paradigma mismo del dispositivo, en la medida en que representa la no-persona por excelencia, la *cosa viviente*. Desde allí –desde las lógicas

<sup>218</sup> Las referencias clásicas de esta discusión son la trilogía de Antonio Negri y Michael Hardt, *Empire, Multitude y Commonwealth*, especialmente esta última donde se discute con más detalle las relaciones entre productividad biopolítica y régimen de propiedad y privatización. Ver Antonio Negri y Michael Hardt, *Commonwealth*, Cambridge, Harvard University Press, 2010. Ver también Judith Revel, “Identity, Nature, Life. Three Biopolitical Deconstructions”, *Theory, Culture & Society*, 2009, vol. 26, pp. 45-54.

de individualización y personalización, y los mecanismos de la propiedad sobre la vida– se gestionan muchas de las tecnologías del “hacer vivir” en nuestras sociedades.<sup>219</sup>

Las operaciones formales y críticas que se conjugan aquí se enfocan exactamente sobre lo que queda fuera de esta matriz de individualización y privatización, lo que la pone en variación y lo que la desmonta: son procedimientos, métodos –dispositivos– desde los que se concibe una vida y unos cuerpos irreductibles a la forma individuo, a la individualización que se les reclama a los cuerpos (para que naturalicen y ontologicen el yo, el *sí-mismo*) y que desbordan la lógica de la propiedad desplegando modos de relación con lo viviente que no responden al requisito de coincidir ya sea con la figura del propietario o con la de la *cosa* apropiable –son repertorios formales que despliegan, al contrario, un viviente impersonal, impropio–. Eso es lo que la cultura ilumina y piensa desde el animal: *un ensayo de herramientas para elaborar otros modos de lo sensible y otras relaciones con la materialidad de los cuerpos*, contra la captura de la vida en la doble sujeción del individuo y de la propiedad. Por eso la cultura funciona como dispositivo para imaginar otros modos de vida, otras éticas y otras políticas.

Esto tiene lugar en una inflexión histórica en la que la vida ha perdido toda referencia a una naturaleza dada, donde está ya siempre constituida por tecnologías políticas y económicas, y por lo tanto desontologizada, vuelta terreno de experimentación y de variación –allí donde lo natural y lo biológico se exhiben en una nueva apertura y una nueva plasticidad y al mismo tiempo en una sujeción y un control sin precedentes–. Las investigaciones que se reúnen aquí no reponen desde el animal el fondo de una naturaleza sino que por el contrario

<sup>219</sup> Ver Esposito, *Terza persona*, ob. cit. y *El dispositivo de la persona*, ob. cit.

despliegan esa naturaleza como vacío y como indeterminación. Dicen que no hay cuerpo que no exista en relación, que no se constituya entre cuerpos, en agenciamientos colectivos, a la vez biopolíticos y tecnológicos. Al hacerlo, desmontan lo que quizá sea la operación fundamental de la biopolítica contemporánea: la que hace del cuerpo una materia apropiable, propertizable, privatizable, sobre la que se estampan los sentidos de la autonomía del individuo, y que se vuelve un “capital” social, económico y potencialmente político –la norma de un “individuo” dueño absoluto de su cuerpo, de la potencia de “su” vida, propietario de su diferencia que se quiere irreductible al espacio de relación con los otros, del que necesita inmunizarse constantemente porque amenaza su misma instancia, su efectución como individuo–. Y que, a su vez, descansa sobre una esencialización y una nueva sacralidad de la “naturaleza humana” sobre la que se conjugan nuevos ordenamientos disciplinarios y normalizadores, y que se juegan sobre el terreno de la vida y de las políticas del cuerpo.

Contra estas biopolíticas, una política de la formas que desontologiza la vida, y que la abre a nuevas configuraciones que no pasen por el individuo y la propiedad como matriz de inteligibilidad de lo humano. Allí se pueden pensar estas figuraciones de lo animal de la cultura, sus cuerpos difusos, la gramática de lo virtual que ensayan, las fuerzas indeterminadas que liberan: como terreno desde donde se piensan saberes y prácticas alternativos que son otras configuraciones biopolíticas: otros modos de pensar lo colectivo como multiplicidad de formas de vida, como producción de espaciamentos y de relacionalidad entre cuerpos. Y por lo tanto, otros modos de pensar lo común como umbral donde se direccionan y canalizan nuevas posibilidades de los cuerpos, contra, y más allá de, los ordenamientos en curso.

Este libro se hizo en red, a través de lazos –conversaciones, lecturas, afectos– que difícilmente pueda contar aquí. Fermín Rodríguez fue un interlocutor permanente del proyecto, con la inteligencia y la generosidad que en él son un hábito. La lectura y la confianza de Leonora Djament hicieron posible, en gran medida, que el libro llegara a su forma final. Alejandra Laera, María Esther Maciel, Julieta Yelin, Andrea Torrano y Álvaro Fernández Bravo comentaron con precisión y agudeza distintas partes del manuscrito. Las conversaciones con Jens Andermann, Florencia Garramuño, Gonzalo Aguilar, Eduardo Mattio, Paloma Vidal, Gina Sarraceni, Denilson Lopes, Paola Cortés Rocca, Soledad Boero, Susana Draper, Alicia Vaggione, Sandra Garabano, Evando Nascimento, Ana María D’Errico (quien además me ayudó con las traducciones), Mariano Siskind, Javier Guerrero, Claudia Soria, Felipe Martínez Pinzón, Javier Uriarte, Mario Cámara y muchos otros armaron un campo de resonancia estimulante y expansivo para la escritura. Las observaciones precisas de Selma Cohen me permitieron ajustar muchos recorridos. Los estudiantes de los seminarios en NYU y en Córdoba fueron interlocutores excepcionales, sobre todo porque el libro se armó, en gran medida, en esos seminarios: un agradecimiento muy

especial a todos y cada uno. Los colegas de NYU acompañaron con generosidad e inteligencia distintos momentos del proyecto. José Antonio Castellanos Pazos, Carla Marcantonio y Verónica Perera estuvieron presentes durante el proceso de escritura: gracias por la paciencia y el entusiasmo. Y Juan Marco: por la interrupción de la literatura, que la devuelve bajo una luz nueva.



ETERNA CADENCIA EDITORA

Dirección general Pablo Braun

Dirección editorial Leonora Djament

Edición y coordinación Claudia Arce

Diseño de colección Pablo Balestra

Diseño de tapa Ariana Jenik

Diseño y diagramación de interior Daniela Coduto

Prensa y comunicación Claudia Ramón

Para esta edición de *Formas comunes* se utilizó  
papel ilustración de 270 g en la tapa y Bookcel de 65 g en el interior.

El texto se compuso en caracteres Bodoni y Augereau.

Se terminó de imprimir en febrero de 2014 en Talleres Gráficos Color Efe,  
Paso 192, Avellaneda, Provincia de Buenos Aires, Argentina.

Se produjeron 1500 ejemplares

OTROS TÍTULOS  
DE ESTA COLECCIÓN

*Introducción a la dialéctica*

Theodor W. Adorno

*La aventura de la filosofía francesa  
a partir de 1960*

Alain Badiou

*Valencias de la dialéctica*

Fredric Jameson

*La máquina de pensar en Mario. Ensayos  
sobre la obra de Levrero*

Ezequiel De Rosso (comp.)

*Letras gauchas*

Julio Schvartzman

*Figuras de la historia  
La palabra muda. Ensayo sobre  
las contradicciones de la literatura*

Jacques Rancière

*Semióticas. Las semióticas de los géneros,  
de los estilos, de la transposición*

*Leyendo historietas. Textos sobre relatos  
visuales y humor gráfico.*

Oscar Steimberg

*Lento en la Sombra. Ensayos sobre literatura,  
arte y cine*

Peter Handke

*El absoluto literario. Teoría de la literatura  
del romanticismo alemán*

Philippe Lacoue-Labarthe

Jean-Luc Nancy

*Poses de fin de siglo. Desbordes del género  
en la modernidad*

Sylvia Molloy



GABRIEL GIORGI

## Formas comunes Animalidad, cultura, biopolítica

Desde ficciones ya clásicas como *La pasión según G.H.* de Clarice Lispector o *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig, hasta 2666 de Roberto Bolaño o *Bajo este sol tremendo* de Carlos Busqued, pasando por las reescrituras de los mataderos en la cultura argentina o por las corporalidades inhumanas de João Gilberto Noll, "lo animal", dice Gabriel Giorgi, emerge como un artefacto que permite leer un reordenamiento más vasto.

A partir de una serie de materiales, que incluye además instalaciones y documentales, *Formas comunes* analiza el cambio de lugar del animal en la cultura como indicador de un desplazamiento clave: *el animal empieza a funcionar de modos cada vez más explícitos como signo político*. Un cambio en la gramática de la cultura que ilumina, a la vez, los ordenamientos biopolíticos que asignan a los cuerpos lugares y sentidos en el mapa social y que trazan la distinción entre *vidas a proteger* y *vidas a abandonar*.

Un estudio tan elocuente como actual de una de las figuras más destacadas de la nueva generación de intelectuales latinoamericanos.

ISBN 978-987-712-021-9

