

Alejandra Castillo

ADICTA IMAGEN



Castillo, Alejandra,
Adicta imagen
- 1a ed. - Adrogué : Ediciones La Cebra 2020.

ISBN 978-987-3621-82-6

1. Filosofía contemporánea. I. Título.
CDD 190

© Ediciones La Cebra, 2020

Imagen de tapa
Detalle de exposición *I'll be Gentle, No Consent*
de Julia Scher, 2018, Colonia.

Editorxs
Ana Asprea y Cristóbal Thayer

edicioneslacebra@gmail.com
www.edicioneslacebra.com.ar

Impreso en Imprenta Dorrego, en el mes de agosto de 2020,
Av. Dorrego 1102, CABA

Queda hecho el depósito que dispone la ley 11.723.

A Nelly Richard, por la complicidad feminista

La puerta de la sala donde está el gigantesco telescopio se abre, y él, a sus pies, se ve como un insecto vestido de azul. La cúpula dividida por la mitad comienza a girar. Complicados movimientos cibernéticos se inician, cuando el Director oprime botones y conecta circuitos. Lentamente asciende por la angosta escalerilla que rodea la cóncava superficie; más alto, siempre más alto, quebrando una y otra vez las diagonales hasta una especie de jaula metálica que cuelga frente al ojo cristalino.

Elena Aldunate, *Mariposas azules en el Tololo*, 1977.

Las máquinas de este fin de siglo han convertido en algo ambiguo la diferencia entre lo natural y lo artificial, entre el cuerpo y la mente, entre el desarrollo personal y el planeado desde el exterior y otras muchas distinciones que solían aplicarse a los organismos y a las máquinas. Las nuestras están inquietamente vivas y, nosotros, atterradoramente inertes.

Donna Haraway, *Simians, Cyborgs and Women*, 1991.

PREFACIO

El régimen escópico actual tiene como figura central a las pantallas. Las imágenes atrapan nuestras miradas. Los teléfonos portátiles se han vuelto el señuelo perfecto para hacer que nuestros ojos caigan embrujados, una y otra vez, en su oscuro resplandor. Sabemos que tras tocar su suave superficie encontraremos imágenes que de manera veloz se transformarán en otras. Este enjambre de imágenes es organizado y dispuesto en diversas plataformas que con el tiempo han venido a organizar y disponer de nuestros días y nuestras noches. Revisar el correo, realizar trámites bancarios, trabajar a distancia, escuchar música, chatear, opinar, enamorarse. Las posibilidades que otorgan las diferentes plataformas virtuales parecen no tener límites. Esta ilimitación afecta de un modo insospechado lo que se entiende por lo privado y lo público.

Hoy es posible realizar en privado lo que de habitual se hacía en público, pensemos en el teletrabajo. En este punto habría que indicar algo más, este cambio de los límites entre lo privado y lo público no debería ser entendido solo como la simple inversión de lugares. Distinto a aquello, es lo público en el lugar de lo privado. De igual modo, ocurre cuando subimos videos o fotografías personales a plataformas como Tik Tok, Instagram o Facebook, es lo privado tomando el lugar de lo público. De tal suerte que ya ni lo público, ni lo privado, pueden ser descritos tan claramente como lo hacía la filosofía o la teoría política hace algunos años atrás.

La imagen está en el centro de la economía política, no es posible no contar con ella. La imagen activa y anestesia, seduce y altera como una droga. Por ello, quizás, el mejor modo de

nombrarla se encuentre en la ambigua formulación de *Adicta imagen*. Esta formulación permite poner de relieve, al mismo tiempo, la condición doble que parece constituir la: actividad y pasividad. O, dicho de otro modo, la ambigüedad que presupone una “adicta imagen” es la dificultad de establecer, con certeza, de qué lado está el sujeto y de qué lado está la imagen. Síntomas de aquella ambigüedad es la proliferación de estudios y libros sobre la imagen en los que se le otorgan cualidades vivientes. Tomemos únicamente por caso el ya clásico *What Do Pictures Want?*, de W.J.T. Mitchell. ¿De qué lado queda la adicción de la imagen? Esta es la pregunta que guiará cada uno de los capítulos de este libro, poniendo atención en el régimen de dominio que las imágenes despliegan, el archivo que las enmarca y el potencial de alteración que también portan.

Las imágenes dominan y anestesian en el orden telemático actual, sin duda. Sin embargo, las imágenes pueden alterar sentidos y propiciar transformaciones como lo vienen haciendo las imágenes de las prácticas artísticas, fotográficas y documentales. Habría que advertir que el poder de alteración no está en las imágenes mismas, sino en los encuadres escriturarios —archivo— que las narran. Una imagen altera el orden dominante solo si su marco se ha alterado, esto es, si hay un archivo que hace posible ver de otro modo.

Sin tener ninguna intención de caer en el arcaico animismo que envolvía a las fotografías, el conjunto de ensayos que forman este libro tiene como objeto central establecer, por un lado, que las imágenes hacen algo, nos afectan, nos conmueven, pero, de igual modo, y en segundo lugar, ellas mismas son afectadas por las coordenadas que las enmarcan. Respecto a lo que “enmarca” a las imágenes, me concentro, de manera importante, en el vínculo entre imagen, cuerpo y archivo en América Latina. Más específicamente, estudio la

alteración del *dispositivo de género* causada por la mutación del archivo (letra, imagen, tecnologías) organizado en la metáfora de la “diferencia natural de los sexos”. Dicha metáfora, que se estructuró a partir de la segunda mitad del siglo diecinueve, hoy ve su ocaso.

En consecuencia, transformar el régimen escópico que organiza nuestro presente implica transformar el archivo que lo constituye. En lo que sigue, me ocuparé de la transformación del archivo del “cuerpo” en América Latina. Más, específicamente, me detendré en algunas narraciones —escenas escriturales/visuales— del “dispositivo de género” que se plantean críticamente en relación a la heteronorma. Para esto, abordo “el archivo del cuerpo” poniendo énfasis en dos momentos cruciales para la transformación del dispositivo de género. En primer lugar, inicio esta reflexión en tiempo presente. Es desde el aquí y el ahora de las imágenes de los medios y las redes sociales que me pregunto sobre las posibilidades de subversión del cuerpo desde las propias imágenes, es por ello que este libro también intenta ser un trabajo sobre las prácticas artísticas y visuales de resistencia en América Latina. En segundo lugar, me interesa indagar en los relatos, historias e imágenes que toman lugar en los años ochenta del siglo veinte. Pienso ese periodo como un momento crucial de transformaciones de los imaginarios en lo relativo al dispositivo de género. Dichas alteraciones permiten volver, oblicuamente, a las historias nacionales para visibilizar cuerpos y narraciones no previstas por ellas mismas. La atención a esas narraciones y prácticas de la alteración supone advertir en ellas necesariamente una práctica de transformación del archivo que las enmarca y delimita.

De ahí que *Adicta imagen* no sea sino otra manera de volver a interrogar las prácticas del feminismo. Volver a interrogarlas a través de un examen de las operaciones de inscripción

en que tienen lugar, en las imágenes y el archivo que las contienen y en que se contienen.

Algunos de los capítulos que conforman *Adicta imagen* han sido discutidos en coloquios o encuentros. Agradezco a Mónica Ramón Ríos, Javier E. Guerrero, Karen Benezra, Guillermo Damián Pereyra, Hugo Herrera Pardo, Raúl Rodríguez Freire, Natalia Martínez y Nelly Richard por sus generosas invitaciones a conversar sobre literatura, feminismo, imagen, archivo y memoria.

Con toda la gratitud que la amistad se merece, agradezco las conversaciones con Julio Ramos sobre escritura, alteraciones y adicción. La cadencia de esos intercambios está entretejida en los argumentos de este libro.

No puedo dejar de agradecer a las artistas visuales Zaida González Ríos y Gabriela Rivera Lucero, cuyo excepcional trabajo me ha permitido ver, de otro modo, la relación entre imagen y feminismo.

Agradezco, muy especialmente, el diálogo constante con Miguel Valderrama, quien por más de dos décadas ha ocupado el excéntrico lugar de ser mi primer y más exigente lector. Por último, y como siempre, agradezco a Ana Asprea y a Cristóbal Thayer su invitación a publicar en La Cebra.

RÉGIMEN ESCÓPICO

El régimen escópico es un particular orden de dominio visual que describe lo que puede ser visto y lo que no. Este orden visual da contorno y figura a aquellos cuerpos que gozan de visibilidad y presencia como, a su vez, limita y margina a otros. Este régimen escópico determina los modos en que se unen tres registros: el deseo, la escritura y la imagen. Dicho en otras palabras, el régimen escópico desea la mirada que constituye. Esta afirmación, sin duda enigmática, más que proveer respuestas, no deja de provocar preguntas. ¿Cómo se constituye ese deseo de la mirada? Para intentar responder dicha pregunta habría que indicar, desde el inicio, que todo deseo está enmarcado por un archivo tanto escriturario como visual. De tal modo, lo que se desea, lo que nuestra mirada busca, está limitado por un archivo que hace posible ese deseo, esa mirada.

El régimen escópico es un régimen lumínico. Recurriendo a un lenguaje venido de la mecánica y del cine, Christian Metz, quien acuña la expresión, define el régimen escópico como una vuelta de tuerca de más del deseo cuando éste atornilla una carencia¹. Dicho de otro modo, el régimen escópico es la configuración de un orden en la ausencia del objeto que lo constituye. No habría que entender esta ausencia como una simple “falta”, o un no estar completamente “presente”. Desde la lógica de la imagen cinematográfica, Metz describe esta ausencia como un “doble retiro” que, sin embargo, instituye “presencia”.

1. Christian Metz, “El régimen escópico del cine”, *El significante imaginario. Psicoanálisis y cine*, trad. Josep Elías, Barcelona, Paidós, 2001, pp. 74-79.

Haciendo comparecer juntos al significante cinematográfico con el registro de lo imaginario, la imagen-pantalla expone un mecanismo de pulsión perceptiva que no difiere en ningún punto con el objeto enseñado en la superficie luminosa. La imagen pantalla es, por eso mismo, afín al voyerismo directo y a la pornografía. Es quizás, por ello, que deseamos las imágenes. Si bien la imagen-pantalla se muestra “toda”, lo hace solo en efígie, su verdad es siempre inaccesible. No hay detrás de la pantalla. La imagen-pantalla es infinitamente deseable, aunque jamás pueda ser poseída. El deseo de las imágenes-pantalla es como el deseo de las “mujeres”, sostiene el teórico de la visualidad W. J.T Mitchell. ¿Por qué cómo el deseo de las mujeres?

Siguiendo el hilo argumental propuesto por Metz, la imagen-pantalla se presenta en ausencia de objeto. Si buscamos tras la imagen no hallaremos más que la propia imagen proyectada. La imagen-pantalla no solo se “expone a distancia como en el teatro, sino que lo que queda en esta distancia ya no es, desde ahora, el objeto en sí, sino su delegado que me ha enviado al retirarse. Doble retiro”².

Insistiendo en el registro cinematográfico, pero esta vez uniéndolo a la configuración de la imagen del “yo”, Metz indica que toda película remite a dos registros en ausencia: lo fotográfico y lo fonográfico. Volviendo la mirada al psicoanálisis lacaniano, Metz señala, a su vez, que ambos registros remiten a un “antes” del complejo Edipo. Más específicamente, dichos registros —que en ausencia toman lugar— remiten a ese momento en el estadio del espejo cuando el propio reflejo ocupa nuestro lugar y, como en una película de ciencia ficción, nos volvemos esa imagen que nos mira. Es en este movimiento especular cuando Metz vuelve explícita la relación entre deseo, imagen y subjetividad. En otras palabras, no hay

2. *Ibid.*, p. 75.

subjetividad sin imagen. A partir de esa relación, Metz sugiere que la primera naturaleza de la identidad no es otra cosa que una "imagen". Pero, ¿cuál es la imagen que nos devuelve nuestra mirada? Para responder esta pregunta habría que poner atención al deseo y al régimen visual.

W.J.T. Mitchell en *What Do Pictures Want?* aborda la relación entre imagen y deseo insinuada por Christian Metz³. Para Mitchell las imágenes activan un orden dual de la conciencia: sabemos que son falsas y, no obstante ello, les asignamos un valor mágico. Habría que indicar que la "magia" de las imágenes no es un elemento nuevo agregado a ellas gracias a la tecnología; por el contrario, este elemento mágico es una insistencia premoderna en la representación. Siguiendo las tesis de Bruno Latour en *Nous n'avons jamais été modernes*⁴, Mitchell advierte que la condición mágica o mítica de las imágenes no es una que pueda ser superada en la edad de la modernidad y de la crítica⁵. Es, precisamente, gracias a esta condición "chamánica" de las imágenes, que hace de ellas seres vivos, capaces de amar y de odiar, que el crítico estadounidense pueda reconocer en ellas un animus, un deseo. Asumiendo la metáfora vitalista del mundo, Mitchell se pregunta, entonces, ¿qué desean las imágenes? La respuesta a tal pregunta lleva a Mitchell a establecer dos registros de aprehensión del deseo de las imágenes: uno visual y otro fantasmático, uno visible y otro invisible.

El deseo de las imágenes habita en el registro de lo no visto, en el orden de la carencia. En ese lugar, que es el orden

3. W.J.T. Mitchell, *What do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*, Chicago, The University of Chicago Press, 2005.

4. Bruno Latour, *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*, Paris, La Découverte, 1991.

5. W.J.T. Mitchell, *What do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*, op. cit., p. 26.

de lo subterráneo, y tal vez de lo abyecto, Mitchell descubre que el deseo de las imágenes es cercano a lo minoritario, a los relatos propios o ajenos dichos con dificultad y en voz baja, como las voces subalternas que cada vez que se enuncian encuentran marcos de representación que les dan sentido, pero por sobre todo que les fijan límites. Asumiendo la tesis expuesta por Gayatri Chakravorty Spivak sobre la subalternidad⁶, Mitchell advierte que las imágenes nunca dicen todo, no pueden hacerlo, y, por ello mismo, su deseo no es otro que el de la “carencia”. Las imágenes no son nada —carecen de todo lo importante— y, precisamente, en razón de esa misma privación, lo desean todo. Es en este orden de carencia y deseo donde Mitchell afirma que el deseo de las imágenes es como el deseo de las mujeres. Extraña analogía, ¿por qué el deseo de las imágenes es cómo el deseo de las mujeres? Volveré sobre esto más adelante.

Lo central de lo propuesto por Mitchell es, en primer lugar, el encuadre de las imágenes por los medios visuales y, en segundo lugar, la importancia de su naturaleza pulsional escópica. La pulsión escópica no solo remite al deseo inscrito en la imagen, sino al propio deseo que suscita en nuestra mirada estructurada, limitada por dicho deseo. De tal manera, la imagen no es solo el “deseo” de alguien plasmado en una imagen fotográfica o fílmica, o un gatillante pulsional que hace que deseemos ver algo, sino que la imagen es más bien un esquematismo constitutivo del proceso visual: “si las imágenes nos enseñan cómo desear, también nos enseñan cómo ver —qué mirar y cómo organizar y crear un sentido de lo

6. Gayatri Ch. Spivak, “Can the Subaltern Speak?”, Cary Nelson and Lawrence Grossberg (ed.), *Marxism and the Interpretation of Culture*, London, Macmillan, 1988.

que vemos”⁷. La imagen como esquematismo visual establecería las coordenadas de lo visto y lo no visto, lo deseable y lo abyecto. En dicho sentido, una imagen es una condensación de lo escópico y, por eso mismo, una imagen es siempre más que una imagen⁸. La condensación escópica dice de las coordenadas que enmarcan la mirada en una época dada. Diría, también, que esa condensación óptica es índice de un orden que en su formulación y despliegue ha privilegiado la metáfora de la luz. Esta condensación escópica podría ser descrita asimismo en términos archivales, como un archivo.

En *Downcast Eyes*, Martín Jay da el nombre de “ocularcentrismo” a este orden de la mirada⁹. La luz no sería solo luminosidad, ya sea concebida como luz natural o luz artificial. La luz sería la metáfora fundacional del pensamiento occidental. El ocularcentrismo es una cultura dominada por la visión. Observar que el orden ocularcéntrico encuentra su basamento en la metáfora de la luz no quiere decir, en ningún sentido, que este orden no posea materialidad. Por el contrario, la condensación escópica cuyo predominio es la luz no solo establece los límites de lo visto y lo no visto, sino que fija por sobre todo las coordenadas desde las cuales valoramos y establecemos prácticas, jerarquías, relaciones. La luz es una metáfora de la invención de lo nuevo, de la blancura de los cuerpos santos, de la transparencia de la verdad, del iluminismo como orden de la razón, de la inmaterialidad brillante de la idea, de la pureza de las buenas mujeres. En otras palabras, es un conjunto léxico que determina la visibilidad / invisibilidad de cuerpos, actitudes y movimientos.

7. W.J.T. Mitchell, *What do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*, op. cit., p. 29.

8. *Ibid.*, p. 25.

9. Martin Jay, *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, California, University California Press, 1993.

No habría que pensar, entonces, que el ocularcentrismo es solo una cadena luminosa de palabras, es más que eso, es un “archivo”. Martin Jay no se equivoca cuando establece el dominio de la visión en el archivo de la filosofía desde “Platón a Descartes”. Auxiliándose en Hans Jonas, en *The Nobility of Sight a Study in the Phenomenology of the Senses*¹⁰, Jay indica que la filosofía occidental da preeminencia a la visión debido a la simultaneidad que le es propia: la luz es capaz de dominar un amplio campo visual en un mismo momento. No obstante, también es propio de la visión el hecho de “traer” al presente, de detener el movimiento y el devenir. La visión aquietta flujos, detiene el movimiento: “tiende a elevar el estático Ser por encima del dinámico Devenir, las esencias fijas sobre las apariencias efímeras”¹¹. Por otro lado, la visión da la posibilidad de establecer la importante distinción para el campo de la filosofía entre la exterioridad de la vista y el hallazgo de la realidad observada, estableciendo, de tal modo, la creencia de la objetividad de la cosa misma y la neutralidad valórica de la observación¹². Por último, una vez establecida la distinción entre exterioridad e interioridad, la visión le otorga a la filosofía la indispensable capacidad “prospectiva” del ver claro, premisa de la conducta instrumental y adaptativa¹³.

La filosofía, primero, y luego las tecnologías del duplicado de la mirada, lenta pero progresivamente van conformando un archivo ocularcéntrico en que la idea, la verdad, lo natural y lo original toman, vicariamente, el lugar de la brillantez de

10. Hans Jonas, “The Nobility of Sight: A Study in the Phenomenology of the Senses”, *The Phenomenon of Life: Toward a Philosophical Biology*, Chicago, University Chicago Press, 1981.

11. Martin Jay, *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, op. cit., p. 24.

12. *Ibid.*, p. 25

13. *Ibid.*, p. 25

la luz del sol. No es nuevo en la historia del ocularcentrismo decir que el “Hombre” —o en su defecto la “humanidad”— vicariamente toma el lugar de la idea, de la verdad, de lo natural y lo original. No es nuevo, tampoco, para el orden que el ocularcentrismo despliega, la ausencia o exclusión de las mujeres de ese orden (las que carecen de todo y, por ello, lo desean todo). Las mujeres, lo sabemos, solo comparecen en los dominios que la luz alumbra cuando son descritas en cercanía de la pureza o la transparencia y, por tanto, más cercanas a la “idea” que a la corporalidad.

Entonces, tal como lo advertimos, el ocularcentrismo no es simplemente una “metáfora”, sino que determina las propias coordenadas que organizan materialmente lo en común en una historia que se reconoce fácilmente y por comodidad como historia de occidente. Martin Jay, esa es su apuesta, sostiene que durante el siglo veinte el pensamiento francés habría dado lugar a un movimiento de declinación de esta historia de la luz del régimen escópico. No obstante esta afirmación, habría que señalar que el giro anti-ocularcentrista comienza a tomar lugar en Europa un poco antes, a fines del siglo diecinueve, en la paradójica figura de lo que el mismo historiador estadounidense reconoce como la experiencia de un “exceso de imagen”. La multiplicación social de las imágenes debido a la fotografía, primero, y el cine después, trastocaría el régimen escópico no tanto por una ausencia de imágenes, sino por la posibilidad de acceder a ellas cotidianamente —algo similar a lo ocurrido con las *selfies* en los primeros años del siglo veintiuno.

Este acceso a las imágenes da la bienvenida al siglo veinte con la acertada figura de la “fiebre de lo visible”. Podríamos pensar que la multiplicación de las imágenes más bien reforzaría el orden de la mirada y no lo contrario. Sin embargo, es posible advertir una variación en el régimen escópico. La fie-

bre de lo visible producida por el acceso al dispositivo técnico de la cámara fotográfica es la tumba del ojo naturaleza, del ojo origen. Es a partir de finales del siglo diecinueve, e inicios del veinte, que el régimen escópico comienza a describirse paulatinamente desde el artificio, la técnica y la duplicación.

Esta descripción encuentra en el “ojo mecánico” su metáfora principal, al mismo tiempo que el índice de una práctica de la mirada y el reconocimiento que en su ejercicio cuestionará las bases del paradigma ocularcéntrico. Metáfora y fractura en el orden de las prácticas, la figura del “ojo mecánico” es el inicio de la caída del perspectivismo cartesiano, del abandono de las filosofías espectatoriales y, simultáneamente, es la emergencia del cuerpo como un lugar desde donde desafiar la primacía de la visión y sus coordenadas.

La configuración de un archivo “anti-ocularcentrico” pone en escena vidas, historias y relatos marginados del manto lumínico. Las pone en escena a través de prácticas de registro e inscripción, como la escritura, la fotografía, el cine. Estas prácticas también pueden ser descritas como prácticas “contra-filosóficas”, en donde la emergencia de otros cuerpos interrumpe un predominio ocular. Pensemos, por ejemplo, en la obra de Simone de Beauvoir, que a pesar del impulso lumínico de la filosofía logra desplazar el itinerario de la “idea” por la escritura del cuerpo sexuado. Esta práctica, sin embargo, no se circunscribe exclusivamente a una antifilosofía como la de Beauvoir. Habría que observar en el trabajo de escritura propio de las mujeres de comienzos de siglo veinte, un modo oblicuo de narrar desde los márgenes otros archivos, otros cuerpos, que dan lugar a una política que interrumpe en su ejercicio de inscripción un orden visual, un régimen de luz: Virginia Woolf, Colette, Amanda Labarca, Luisa Capetillo, Alexandra Kollontai, son algunos de los nombres de escrito-

ras y feministas que se dan a la tarea de elaborar otros archivos, de narrar otros cuerpos.

Debe ser precisado que este movimiento anti-ocularcéntrico no se organiza a partir de una especie de “prohibición de la imagen”. El anti-ocularcentrismo es una práctica de desestabilización de las coordenadas ópticas con las que occidente describe el cuerpo de lo “en común”, práctica que se constituye a partir de la excesiva creación de imágenes, de imágenes sin pretensión de totalidad, de imágenes fragmento, de imágenes barrocas, de imágenes múltiples. Junto al trabajo de intervención de los marcos imaginales de lo posible, las tecnologías de la imagen no se detienen, ampliando con ello el archivo y las prácticas de interrupción del régimen ocularcentrista. En este sentido, la cámara fotográfica es solo el comienzo de una conjunción de prácticas y dispositivos.

Simultáneamente al socavamiento de las coordenadas del orden oculacentrista se comienza a configurar un nuevo régimen escópico, cuyo nuevo paradigma será la imagen pantalla y la transformación técnica del cuerpo. Si bien la transformación de la imagen comienza a tener lugar a fines del siglo diecinueve con la fotografía, no será hasta mediados del siglo veinte cuando imagen y técnica describan otras coordenadas para un nuevo régimen escópico.

Asumimos la tesis de Eric A. Havelock que indica que un cambio radical en la tecnología de los modos en que los sujetos se comunican implica, a su vez, un cambio radical en los modos en que los propios sujetos se autoperciben y describen¹⁴. Así ocurrió con la cultura griega cuando ésta pasó de la oralidad a la escritura, así ha ocurrido con la modernidad cuando la escritura devino cifra o dato informático. Habría

14. Eric A. Havelock, *La musa aprenda a escribir. Reflexiones sobre oralidad y escritura desde la antigüedad hasta el presente*, trad. Luis Bredlow Wenda, Barcelona, Paidós, 2008.

que agregar que no solo la escritura se vuelve código y cifra, sino que el propio cuerpo encuentra en el “gen” su descripción “científicamente” más certera. La información se telematiza y su circulación comienza a ser global. Las teorías del tiempo y el espacio abandonan la dirección única de la línea recta en favor de la multiplicidad. Las imágenes dejan de ser referentes de una realidad externa para ser ellas mismas constitutivas de la realidad. He ahí la condensación escópica de nuestra época.

Contrario a las pretensiones de Martin Jay en lo relativo al abatimiento y denigración de la mirada, la imagen se ha vuelto omnipresente y todo parece estar en la “mira”. Así lo cree Gérard Wajcman en *El ojo absoluto*¹⁵. La apuesta antiocularcentrista en los campos de la filosofía, del feminismo y de las artes visuales, entre otros, que de manera muy importante se desarrolla a partir de los años sesenta del siglo pasado, se encuentra enfrentada con la hegemonía de la imagen medial. Sin duda, el teórico de la imagen Boris Groys tiene razón al preguntar por el potencial de alteración de las imágenes venidas desde las artes visuales en un contexto donde toda provocación artística parece estar hoy sobrepasada —y por lo tanto cancelada, desde el punto de vista de su potencial político— por la continua y cotidiana exposición de imágenes de horror en las redes sociales¹⁶. Junto a este cuestionamiento, habría también que indagar en la naturaleza y alcance de una imagen artístico-política en el presente. ¿Cómo situar una imagen artístico-política en medio de las imágenes-espectáculo o de las imágenes de control? ¿Cómo diferenciar entre estas imágenes?

15. Gérard Wajcman, *El ojo absoluto*, trad. Irene Agoff, Buenos Aires, Manantial, 2011.

16. Boris Groys, *Art Power*, Massachusetts, The MIT Press, 2008.

Responder a estas preguntas implica poner atención al estado de mutación de la sociedad actual. Estado de mutación de las imágenes y en las imágenes.

Gérard Wajcman considera que el predominio de las imágenes de control y vigilancia —imágenes de un “solo uso”, imágenes plásticas en un sentido muy evidente— da una pista crucial para describir nuestra era como “hipermoderna”. La imagen plástica, de intervención cotidiana, de un uso, desechable y, justo por ello, no “degradable”, con capacidad de circulación casi eterna, no cuestiona las coordenadas del régimen escópico moderno (perspectivismo, exterioridad, interioridad, identidad, observador masculino, etcétera), sino que lo vuelve más “real”, más “luminoso”, más “brillante” y más presente. Para Wajcman es la cámara de vigilancia el aparato, por excelencia, del nuevo régimen escópico cuya palabra clave es la “transparencia”. En este sentido, Wajcman indica:

Las cámaras de videovigilancia son las armas de esta época, a la vez instrumentos técnicos y emblema, blasón de una sociedad que se ha vuelto vigilante. Su mirada no tiene, en verdad, nada de contemplativa, es intrusiva y recelosa. Esto nos inquieta, a veces nos indigna, por momentos nos moviliza, temerosos como estamos de eventuales ataques a nuestras libertades. Tenemos razón para inquietarnos, porque los medios de la vigilancia se diversifican, se vuelven sofisticados y se multiplican de una manera más que preocupante. Es decir que sus ojos entran ahora donde sea. De la multitud de cámaras en la Tierra a la nebulosa de satélites en los cielos, las redes de vigilancia electrónica se extienden, se cruzan, se entretrejen para formar una inmensa red de dimensiones planetarias con mallas cada vez más apretadas¹⁷.

17. Gérard Wajcman, *El ojo absoluto*, op. cit., p.16.

La imagen-pantalla como aparato condensador del régimen óptico actual; el deseo como configurador de la subjetivación contemporánea en y por la exposición; el reforzamiento de las coordenadas del esquema visual de la modernidad; la transparencia como paradigma de la mirada; el presentismo como temporalidad única. Elementos que en su conjunto dan contorno al nuevo régimen escópico.

Esta pequeña escena de lecturas y contra lecturas pone en evidencia dos movimientos en y por la imagen: uno que altera y desvía, otro que acelera e intensifica las coordenadas del régimen escópico. Ambos movimientos, sin embargo, son cenizas de un archivo que se consume.

ADICTA IMAGEN

La condición actual es la de estar en la mira de algo. Ver y ser visto. El ejemplo ejemplar de esta condición no parece ser otro que el teléfono portátil. Mirar, chequear, revisar, estar conectados. Mirar constantemente el teléfono no porque haya entrado alguna llamada sino porque, con seguridad, hay ahí una imagen que espera por mi mirada. Una promesa que mejor se deja describir en el inconfeso deseo de verlo todo. Sin más, y a propia voluntad, nos dejamos seducir por la promesa de la conectividad. Sin duda, el capitalismo neoliberal ahora atrapa miradas, sabe bien de suplantaciones e incorporaciones. No abandona la utopía, sino que en su mismo trayecto y movimiento temporal se instala en ella en nombre de un mundo venidero que se puede realizar, sin embargo, ahora. No hay espera, tampoco pasado que recordar, solo la rapidez de un presente absoluto que se organiza cíclicamente por hitos de la economía de mercado que trazan la agenda y el consumo de la esfera global pública¹.

La matriz generadora de la ficción de la esfera pública global son las imágenes mediadas. Esta esfera delata un cambio del cuerpo de la política. Un cuerpo abierto, expuesto y perfectible que no conoce de límites salvo cuando alza murallas

1. Susan Buck Morss, *Thinking Past Terror: Islamism and Critical Theory on the Left*, New York, Verso, 2003.

inmunitarias en miras de su seguridad. Un cuerpo que en su emergencia cambia el sentido de lo público, lo privado y lo íntimo y, por ello, altera la democracia y la justicia. El cuerpo de un nuevo orden visual que en su circulación define de otro modo el doble sentido de la soberanía. El adentro y afuera de fronteras, cuerpos y saberes están hoy en evidente alteración. Que las imágenes sean la pieza fundamental de la emergencia del nuevo cuerpo de la política, no quiere decir que no sean materiales. Muy por el contrario, son las imágenes mediadas que en su circulación trastocan órdenes temporales, jerarquías de sucesión, lugares de proveniencia, las que crean prácticas y por ello crean una realidad vivida.

No habría que olvidar que la emoción guía de la propagación de las imágenes es el miedo. Si el miedo hacía que los sujetos individualmente pactaran por su seguridad con el Leviatán, según la ficción propuesta por Hobbes, en el orden global es el miedo, nuevamente, el que afianza la seguridad del propio orden. La reacción de los espectadores-ciudadanos hasta el momento no ha sido otra que la de seguir el guión hobbesiano, buscando seguridad individual (con todo el énfasis que el “individuo posesivo” otorga a aquella adjetivación) a cambio de libertad: lo que no advierten es el cambio de la esfera de lo público y la transformación de los límites y funciones de los Estados nación por la interferencia de las imágenes. Las imágenes crean realidad, espantan y atraen identidades, y afirman, también, un orden común sincronizado a través de objetos visuales producidos de forma masiva.

Esta condición actual “ocularcentrista” comienza a tomarse toda la escena con la masificación de la imagen televisada. Ya a fines de los años sesenta del siglo pasado se prefiguraba un orden global interconectado por imágenes. Así lo imagina, por ejemplo, el escritor de ciencia ficción estadounidense Philip K. Dick, en *Galactic Pot-Healer* (1969). Joe Fernwright,

un orfebre desempleado a causa de la extinción de su oficio, no tiene otra ocupación en su jornada laboral (que aún mantiene a pesar del escenario de postrabajo que describe la novela) que la de conectarse a un programa de entretenimiento virtual y así pasar las horas. El “Juego” se desarrolla en un ordenador que conecta a muchos jugadores alrededor del mundo, todos empleados, pero desempleados como él. De manera muy rudimentaria, lo sabemos ahora, este ordenador habilita video llamadas en la que los jugadores hacen preguntas de adivinanza e ingenio de alta complejidad en torno a la literatura universal. Philip K. Dick no logra imaginar, en esta novela al menos, el poder de la imagen en desmedro de la lectura, pero sin duda avanza en la dirección correcta cuando narra la “condición actual” mediada por pantallas y ordenadores, un incipiente dispositivo visual de conectividad mundial. El tiempo sin tiempo administrado por un orden policial férreo permite, sin embargo, la embriaguez narcótica de imaginados viajes a paisajes alejados de la devastación ambiental, la sobrepoblación y el calentamiento global².

No parece estar lejana la vinculación entre imagen y fármaco. Este vínculo lo podríamos pensar de dos modos: o bien la imagen es el resultado de cierto efecto narcótico y por tanto no sería autónoma, sino residuo secundario de una prótesis artificial. O bien, la imagen es autónoma y anterior al fármaco, y por lo tanto ella misma es, y ha sido, el fármaco de occidente. De tal modo, las imágenes vicariamente tomarían el lugar del fármaco, siendo señuelos de la posibilidad de un “viaje” de antemano ya realizado. La imagen como fármaco no es sino el propio dispositivo de formación —racionalidad, científicidad y verdad— que constituye al orden cultural y político moderno. Así descrita la imagen no es secundaria ni

2. Véase, por ejemplo, las siguientes novelas de Philip K. Dick, *Martian Time-Slip* (1964) y *Ubik* (1969)

parasitaria de la técnica, sino que es la técnica misma en tanto marco de formación. Su condición farmacológica excede a la simple oposición y a la distinción binaria. No corresponde a aquella condición acentuar un costado del dispositivo en desmedro del otro, como lo hacen Adorno y Horkheimer en *Dialéctica de la ilustración*, donde la razón se altera en contacto con el cálculo (propio de ella) y la técnica, deviniendo en razón “racionalizadora” de conquista y dominio. El presupuesto de aquella alteración es la separación de imagen (formación) y técnica, haciendo de esta última un producto de la primera y dejando, por ello, a la imagen intacta en su lugar de verdad y luminosidad. Mismo énfasis es el de cierto giro descolonial y comunitarista en el pensamiento latinoamericano, que en el intento de distanciarse de la racionalidad de dominio no solo enjuicia a la técnica, sino también al orden de la razón: dejando, sin embargo, intocadas las coordenadas que instituyen el orden de la imagen, esto es, el origen y la identidad. Ambas posiciones binarias omiten interrogar el orden de la representación en tanto orden “figural”. De ahí, que tales operaciones críticas olviden el marco que enmarca a la representación, y que no es otro que la “imaginación” entendida como esquema que imagina allí donde no hay nada, solo ausencia. Lo que resta en esta operación es la “imagen”. Este esquema describe un movimiento cuya causa ausente guarda la huella de lo que imagina.

Me gusta pensar la huella más como ficción que como presencia. Imágenes de lo ya visto traídas a la presencia e imágenes nunca vistas antes; no habría que olvidar que la imaginación siempre imagina lo nuevo a partir de algún elemento previo. Es ahí, en ese vaivén de lo visto y de lo nuevo, donde la imagen se constituye en tanto ficción farmacológica. La ficción no debe ser entendida como pura fantasía o irrealidad sino como un relato y una imagen, cuyo fin es constituir

el tipo de racionalidad que conocemos. Una racionalidad que clasifica, jerarquiza y establece un orden moderno ocularcentrista. Entre las principales implicancias de este orden se pueden señalar: la vinculación entre verdad, idea, claridad, y estabilidad; y la jerarquización y valoración de cuerpos y sexos. Esta ficción, por tanto, es un marco que proyecta las coordenadas que establecen diferencias agonales, posiciones discursivas, relaciones y jerarquías nuevas³.

Es debido a ello que es posible decir que dicho esquema no es una "forma de la anterioridad" (original y constitutiva) sino que ésta siempre se encuentra enmarcada por un orden ficcional (secundario y técnico). El calce de la metáfora de la "anterioridad" con las formas de dominio no solo proporciona "una imagen" sino *que más bien* una "adicta imagen". Esta perversión sintáctica busca poner de manifiesto lo que enmarca, es ahí donde la imagen adquiere una vocación de dominio que se expresa en el desarrollo de una racionalidad incluyente/excluyente y anestésica. No deberíamos olvidar, en este punto, que la ficción también altera. He ahí por qué la imagen puede ser descrita como un fármaco. Lo que de la imagen violenta y excluye enferma, lo que en ella altera, cura.

La condición farmacológica que es parte de la imagen se ve acentuada en lo que enferma en el dispositivo de control contemporáneo. En éste, la imagen "mueve" en la inmovilidad. La imagen nos pide estar alertas y activar notificaciones. No dejar ninguna imagen sin ser vista. Al igual como en el "juego", en *Galactic Pot-Healer*, estamos siempre demasiado atentas a responder. Con una variación, el "juego" que plantea internet hoy en las llamadas redes sociales desdibuja el tiempo del trabajo y del ocio, lo diurno y lo nocturno. Ningún mensaje quedará sin ser visto. Recurriendo a una fórmula militar, el filósofo italiano Maurizio Ferraris llama a este estado

3. Julio Ramos, *Paradojas de la letra*, Quito, Ediciones eXcultura, 1996.

de ansiedad máxima de respuesta “movilización total”⁴. A pesar de la supuesta autonomía que estos aparatos aportarían a la vida de las personas lo cierto es que parece que estamos cada vez más atados a un nuevo tipo de dominación voluntaria. La imagen es un señuelo caza miradas que baliza, registra y hace entrar en cuenta lo que para nosotros no es más que un pasatiempo, un juego. La operación que llevan a cabo estas imágenes es la de registrar lo que gusta, no gusta, lo que se busca, lo que se desecha, el lugar de la conexión, extensión, etcétera. Por ello, no habría nunca una mirada perezosa o distraída, toda mirada es una que hace girar el engranaje de este orden de dominio en que no se distingue entre trabajo o no trabajo, puesto que todas las miradas movilizadas “trabajan”⁵.

Para Baudelaire la embriaguez es un trabajo, así nos lo recuerda Avital Ronell en *Crack Wars*⁶. Eso mismo se podría decir de la imagen. Alterando la escritura de *Paraísos artificiales* con un fármaco no previsto por Baudelaire, podríamos decir que la imagen embriaga, estimula y anestesia. Ten imágenes y tendrás felicidad, embriaguez. Míralas sin temor porque no matan, tal vez tu voluntad quede disminuida. Tu personalidad se exagerará, sentirás más vivamente el ambiente y sus circunstancias, a todo color. El júbilo, la tristeza, la angustia se sentirá en exceso. No realices ninguna tarea más que la de mirar. La imagen es inadecuada para la acción. De tanto mirar comienzan las alucinaciones. Los objetos exteriores adquieren apariencias monstruosas. Lo común adquiere formas desconocidas, no te muevas, no salgas, no te asocies, mantente sola.

4. Maurizio Ferraris, *Movilización total*, trad. Miguel Alonso Ortega, Barcelona, Herder, 2017.

5. Jonathan Crary, *24/7. Late Capitalism and the Ends of Sleep*, New York, Verso, 2014.

6. Avital Ronell, *Crack Wars: Literature, Addiction, Mania*, Illinois, University Illinois Press, 2004.

Las imágenes se deforman, se transforman. Mientras estás en la pantalla el tiempo ha pasado, no sabes cuánto, un minuto o más. O quizás la eternidad ha durado un minuto. Las proporciones del tiempo y la existencia son desbaratadas por la multitud innumerable y por la intensidad de las imágenes y sensaciones. Se viven muchas vidas en el término de una hora. Así ocurre con las imágenes, así ocurre también con el hachís⁷.

La imagen vuelve borrosas las coordenadas de lo habitual: interior o exterior, verdad o fantasía, trabajo u ocio. Cabría decir que este trabajo de la mirada lúdica no lo es solo en el cada vez más amplio terreno del marketing y de las ventas, sino que se ha vuelto decisivo en el terreno de la política y el control social. Cada mirada, cada información que entregamos a las redes sociales, por banal o superflua que nos parezca, constituye de inmediato un archivo.

En *Commentaire sur le société du spectacle*, Guy Debord vincula con acierto imagen y política. En estos comentarios sostiene que el orden de dominio actual es visual y global y su característica principal es lo “espectacular integrado”⁸. Este orden no se presenta dirigido por un centro motor, conviven en sí diversos y difusos registros doctrinarios y de pensamientos, no teme a la contradicción, su influencia nunca fue tan masiva y su objetivo final no busca solo moldear conductas, sino que volver verosímil la información visual que presenta, cualquiera sea esta. Algunas de las características de este nuevo orden —que por ese mismo tiempo Gilles Deleuze nombró como “sociedad de control”— son las de la transformación y renovación tecnológica vertiginosa e incesante que no da

7. Paráfrasis alterada de *Paraísos artificiales*, de Baudelaire. Véase, Charles Baudelaire, *Paraísos artificiales*, Madrid, Alianza, 1990.

8. Guy Debord, *Commentaire sur la société du spectacle*, Paris, Gérard Lebovici, 1988.

más tiempo que el necesario para ser un inacabado aprendiz de usuario; la intrincada, pero eficiente fusión entre mercados y Estados (siempre estos últimos atentos a responder a los primeros); y el secreto generalizado que se manifiesta en un constante no saber lo que “realmente” ocurre a pesar de la sobreabundancia de información e imágenes.

La imagen total, sobreabundante, invasiva, transformadora de los límites de lo público y lo privado, encuentra hoy su política en la “democracia”. El régimen democrático no combate a las imágenes, son parte de su cálculo. La democracia se legitima en elecciones periódicas entre grupos que, en términos generales, comparten la misma orientación económica. Los votantes deciden entre dos opciones, con pocos matices de diferencia, la información para ello es proporcionada por agresivas campañas mediales. La democracia de la imagen mantiene certeros controles para evitar la creación duradera de medios de comunicación alternativos. La propaganda visual es, sin embargo, otorgada sin demora por la televisión abierta y por las redes sociales en las que abundan noticias falsas, contradictorias y por sobre todo banales. Revisemos hoy cualquier portada de periódico (en formato papel o digital) en América Latina y nos daremos cuenta de lo que “cuenta” para las democracias en el continente. Para ello, sin embargo, *cuentan* con nuestra mirada.

Nuestra mirada voyerista-caza-imágenes no es la única. Ahí está también la invisible mirada que diariamente nos registra en calles y recintos públicos. Ambas imágenes (las que deseamos y las que nos vigilan) son imágenes técnicas. Y si bien es así, estas imágenes tienen un componente más. Habría que indicar que estas imágenes se presentan ante nuestra mirada como el resultado de un complejo algoritmo que cuenta para su eficacia con un registro de nuestras preferencias y gustos, o bien, ellas mismas son imágenes derivadas de un

ojo mecánico. El cineasta alemán Harum Farocki denomina a este tipo de imágenes “imágenes operativas”⁹. Imágenes cuyo principal, si no único propósito, es la de ejecutar una operación determinada, imágenes para un solo uso. Imágenes de captura y vigilancia, no mediadas por el ojo humano, que en un inicio fueron utilizadas en tiempos de guerra y estrategias militares, pero que muy pronto se inmiscuyeron en nuestro diario vivir. Las primeras imágenes son imágenes destinadas al registro y recolección de datos. Las segundas son imágenes destinadas a la vigilancia. Ambas imágenes son índices de la sociedad del control. La sociedad del “ojo absoluto”. Gerard Wajcman subsume esta necesidad de ver y ser visto en el principio de la transparencia. Los sujetos para ser tales deben ser vistos, he ahí su condición contemporánea: la imagen.

Las imágenes que circulan compiten en espectacularidad. Su definición siempre es la mejor dependiendo del contexto. No responden a un criterio técnico, ni artístico, sino al efecto buscado. La imagen es toda luz y brillantez. “El resplandor, advierte Jonathan Crary, no es aquí un fenómeno de brillo literal, sino más bien la brutalidad ininterrumpida de una estimulación sostenida en la que una gama más amplia de capacidades de respuesta se congelan o neutralizan”¹⁰.

No habría que olvidar que de antiguo se vienen tramado las palabras de la luz, la rectitud y la verdad. La imagen puede ser alterada, incluso esta alteración puede ser realizada en nuestros propios teléfonos móviles. Estas imágenes no son desertoras, sin embargo. Estas imágenes no tuercen el sentido, todo desvío lo es para encontrar, una vez más, la línea recta del androcentrismo, el colonialismo y el clasismo. A pesar de las ediciones posibles, las imágenes del orden global

9. Harum Farocki, *Desconfiar de las imágenes*, trad. Julia Giser y Agustina Marchi, Buenos Aires, Caja Negra, 2013.

10. Jonathan Crary, *24/7*, op. cit., 34

siempre dan con la dirección correcta. Si bien sus trayectorias son múltiples, fluctuantes y contradictorias, es siempre una línea la que siguen. Nunca hay desvío. Es la línea recta lo que las define. Los cambios, las vueltas no serán para transformar el orden dominante, sino para afirmarlo. La hegemonía visual tiene como aliada la imagen recta. A no dudar que estas imágenes refuerzan la línea recta de nuestra mirada. A lo múltiple manifiesto de la imagen, lo enmarca lo recto, lo firme, lo que no supone cambios.

No es extraño, por ello, que la mirada y las imágenes estén en el centro del debate contemporáneo. ¿Confiar o desconfiar de las imágenes? Posición disyunta que de antiguo nos persigue. Si confiamos en las imágenes corremos el riesgo de reproducir el mismo orden al que nos oponemos; si no confiamos, pronto nos daremos cuenta que, a pesar del rechazo y la huida, la línea recta que alienta la imagen no está en la imagen sino en el modo en que se ha descrito la visión, en el modo que miramos. Esta descripción dice de aquel sentido que logra captar la realidad en su verdad, estabilidad e identidad. En consecuencia, la “verdad” de la realidad nunca se dirá en el cambio o en la alteración. No es casual, por ello, que las pasiones —expresión máxima de la inestabilidad— queden subordinadas a la idea. Asimismo, el cuerpo, en que habitan las pasiones, tendrá como límites aquellos que dicte la razón.

Es interesante detenernos, aunque sea brevemente, en la alianza que de antiguo se ha trazado entre idea, razón y luz. En el espectro de los sentidos, la visión tiende a dar mayor relevancia a lo estático: establece la distinción entre lo exterior de la mirada y la interioridad de la percepción, haciendo creer que la aprehensión de los objetos externos ocurre desde una perspectiva de neutralidad, tendiendo por ello a dar primacía a la abstracción. La visión, y por extensión la idea, se describirán en cercanía a la luz. La analogía de la visión y la luz ya se

encuentra en Platón, en su definición de la “verdad encarnada en el *Eidos* o Idea, que es una forma visible despojada de su color”.

Visión, estabilidad, objetividad, neutralidad, verdad, razón y luz serán las señas que describen un peculiar régimen escópico: el orden moderno. Desde los años cincuenta del siglo veinte, el régimen escópico en alianza con las nuevas tecnologías se ha vuelto más y más hegemónico. Extremando lo que aquella hegemonía afirma, Fredric Jameson indica que la imagen es la mercancía del presente, y por eso es vano esperar de ella una negación de la lógica de la producción de mercancías¹¹.

Pensar la política, en vistas de su transformación, implica pensar la imagen en lo que altera entendiendo que la técnica que ella porta es más que el aparato y formato de reproducción: es el propio orden de formación moderno teletecnológicamente acentuado. Desconfiar de la imagen operativa (recta) es optar, es trabajar en el desvío, la opacidad y la oblicuidad de las imágenes cuya producción obedece siempre a una intención política de alteración. Para ello es necesario volver visible el cuerpo que constituye a la imagen y el esquema visual que la enmarca. Cabe indicar que esta vuelta al cuerpo no quiere decir volver a lo natural y al resplandor de la carne, implica, por el contrario, hacer visible la ficción que lo narra y la posibilidad de su alteración.

11. Fredric Jameson, “Transformations of Image in Postmodernity”, *Cultural Turn. Selected Writing on the Postmodern 1983-1998*, New York, Verso, 1998, pp. 93-135.

En un doble gesto, el pensamiento decolonial afirma que la modernidad es consecuencia de la colonia y que uno de los modos en que se instala y organiza está en el incipiente modo de producción capitalista afectivo y sensorial. En este sentido, la modernidad colonial no solo vuelve universales y abstractas las ideas del racionalismo y del individualismo posesivo, sino que a su vez se estructura en un modo de producción que es entretejido en un relato de los afectos y las emociones. Si hemos de aceptar que la colonialidad del poder se organiza en las palabras poder, saber y ser, debemos advertir entonces que es en esta última palabra donde parece recaer una particular construcción subjetiva que se describe en la afección, el fármaco y la anestesia¹.

Si la colonialidad del ser dice relación con los afectos que el discurso y la práctica colonial produce en la propia experiencia vivida de los sujetos², no estaría de más señalar la afinidad entre la organización y circulación del capital y el desarrollo de una política de los afectos³. En este sentido, la socióloga

1. Lizardo Herrera y Julio Ramos (eds.), *Droga, cultura y farmacolonialidad: la alteración narcográfica*, Santiago de Chile, Universidad Central, 2018.

2. Nelson Maldonado Torres, "Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto" en Santiago Castro Gómez y Ramón Grosfoguel (eds.), *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*, Bogotá, Siglo del Hombre Editores, 2007, p.130.

3. Conocidos son los estudios provenientes de la filosofía feminista que harán explícita la vinculación entre política y afectos en lo que tiene que ver con la conformación del espacio de la intimidad. La filósofa política Susan Moller Okin pondrá atención en el discurso de los sentimientos con el que los teóricos del contrato social narrarán el espacio de la familia y a

Eva Illouz indica que “la construcción del capitalismo se hizo de la mano de la construcción de una cultura emocional muy especializada y que cuando nos concentramos en esa dimensión podemos descubrir otro orden en la organización del capitalismo”⁴.

De este doble gesto es posible deducir dos lenguas para la narración del individuo moderno: una jurídica, en la que se enlaza su representación, su máscara pública; y otra afectiva, en la que se hace circular su deseo. Sin contradicción alguna, la lengua de la ley y la lengua de las pasiones emprenden la labor de narrar un “yo” emotivo, compasionado, frío, cálido, objetivo, neutro, pasivo y activo. El capital y la política de los afectos establecen también lugares y delimitan actitudes para cada uno de los sexos, de tal modo, que un “hombre” será quien pueda ser descrito como un sujeto racional y de agresividad disciplinada. Las mujeres, por su parte, a cada paso deberán demostrar ser amables, compasivas y alegres⁵. La luminosidad que el ocularcentrismo provee establece jerarquías entre ideas y cuerpos, visibilidad y oscuridad, es cierto. Tales jerarquías no nos deberían llevar a pensar en exclusiones totales. La figura es otra: la incorporación paradójica cuya llave de ingreso es la semejanza.

Es por dicha figura de la incorporación paradójica que la lógica que anima al orden ocularcéntrico enlazado al modo de producción capitalista avanza uniendo lo que en apariencia puede percibirse como contradictorio: la letra del orden jurídico y la emotividad de los cuerpos. A este entre dos Michel Foucault le llama anatomopolítica. Un cuerpo disciplinado

las mujeres. Véase, Susan Moller Okin, *Women in Western Political Thought*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1979.

4. Eva Illouz, *Intimididades congeladas*, Trad. Joaquín Ibarburú, Buenos Aires, Katz, 2007, p. 18

5. *Ibid.*, p. 17.

(frío) cuya subjetividad, sin embargo, es afectiva (cálida). Este hibridaje entre letra y disciplina del cuerpo y de los afectos nada dice, sin embargo, de cómo las emociones y los afectos se volvieron parte sustancial del discurso de la modernidad y del engranaje del capitalismo. No dice nada, en otras palabras, del cómo ciertas sustancias inhibitorias, algunas, y estimulantes, otras, se volvieron mercancías claves en la circulación del capital durante el siglo veinte.

La interpretación del capitalismo de las emociones busca poner de relieve, sin duda, el cómo se fueron entrelazando los lenguajes provenientes del derecho y los lenguajes provenientes de los afectos y las emociones en la configuración de lo que ha sido llamado el “individuo moderno”; lo que no evidencia, sin embargo, es la transformación del capitalismo de los afectos a partir de la circulación del cacao, el café y la coca. Se podría señalar, en esta clave de lectura, que este capitalismo “afectivo” es síntoma de la reorganización del sistema-mundo a partir de la conquista de América que pone en circulación global una mercancía inédita: los alcaloides.

Así descrita, la conquista no solo implicaría cierta *hybris del punto cero*, como lo diría Santiago Castro Gómez, en la que se vinculan modo de producción, racionalidad, objetividad y blancura, sino que también una descripción afectiva del cuerpo en la que la sensualidad, la emoción, la estimulación de los nervios y la atenuación de los dolores tendrán como base la explotación y puesta en circulación de alcaloides como el cacao, el café, el tabaco y la cocaína. Podría decirse, entonces, que la organización de un *sensorium moderno* ha estado entrelazada, desde un comienzo, al orden de la colonia. Pensemos, por ejemplo, en textos como el de Fernando Ortiz *De la transculturación del tabaco*, o en aquel otro de Michel Taussing *Mi museo de la cocaína*.

Si bien en un comienzo la relación entre modo de producción y afección se volverá explícita en aquello de la configuración del sujeto “moderno europeo” propio de la vanguardia cultural (tomemos como índice *Paraísos artificiales*, de Charles Baudelaire; *Confesiones de un inglés comedor de opio*, de Thomas de Quincey; *Escritos sobre la cocaína*, de Sigmund Freud; y *Ecuador. Diario de viaje*, de Henry Michaux), será también en el siglo diecinueve cuando este vínculo entre explotación, afección y masas quede resuelto en la idea de democracia. Si, paradójicamente, será con la extensión del ideal democrático, en tanto ideal nacional popular, que el capitalismo se volverá plenamente en un capitalismo farmacológico. Asumiendo la radicalidad de dicha afirmación, podríamos sostener que la democracia se instaura en el doble movimiento de sustracción y exposición, esto es, en la sustracción del cuerpo y en la sobrexposición de su representación⁶. Para ser persona, para alcanzar el estatus de ciudadano, es necesario perder el cuerpo, es necesario dejarse narrar en la abstracción de la idea jurídica (quizás encontremos en este mecanismo una de las razones de la tardía e imperfecta inclusión de las mujeres en el espacio de la democracia).

“Persona es lo que mantiene una parte del cuerpo sometida a la otra en la medida en que hace de ésta el sujeto de la primera”, sostiene Roberto Esposito⁷. Es por aquella lógica de subordinación y dominio que el dolor estará siempre del lado del cuerpo; siempre será síntoma de un cuerpo y, como tal, síntoma de un desorden. Es, tal vez, en este punto donde

6. Recientemente Georges Didi-Huberman ha explorado esta doble lógica de la sustracción y la exposición del sujeto moderno, particularmente, en el concepto de “pueblo”. Véase, Georges Didi-Huberman, *Peuples exposés, peuples figurants*, Paris, Minuit, 2012.

7. Roberto Esposito, *El dispositivo de la persona*, trad. Heber Cardoso, Buenos Aires, Amorrortu, 2011, p. 63.

se vuelve más evidente el vínculo entre democracia y farmacología. La democracia buscará sustraer su cuerpo a todo desorden, estableciendo así un régimen de la protección, de la conservación de sí. Gesto, sin duda, inmunitario.

Ante la incertidumbre que se abre en el pendular movimiento entre lo sublime y lo terrible del contacto con el otro, la democracia tenderá a la distancia, a la quietud de la insensibilidad, a la anestesia. Esta última es asumida en la negación que contiene: no al contacto, no al movimiento, no al desorden. No es casual, señala Alain Brossat, que tanto el sueño e ideal de la democracia como la práctica anestésica moderna provengan de Norteamérica⁸.

El doble movimiento de la exposición del cuerpo a la ley y el de la sustracción de esos mismos cuerpos del dolor y del contagio produce una densa relación entre los campos político, médico, jurídico y sanitario⁹. De esta relación no sorprenderá que la práctica médica, en especial la farmacología, sea la que comience a definir a la democracia en tanto un régimen anestésico que busca evitar el contacto y, por sobre todo, evitar el dolor físico¹⁰.

Paralelo a la extensión del ideal democrático se harán masivas las prácticas anestésicas: la primera anestesia con cloroformo se realiza en 1847. La anestesia propiamente tal, una mezcla de éter y de protóxido de azote, aparece en 1840. La utilización de cocaína en la producción de anestesia ocurrirá en 1884. En 1898, para gloria de las mujeres, entrará en

8. *Ibíd.*, p. 56.

9. *Ibíd.*, p. 16

10. Debe ser dicho que una corriente diferente se remonta al año 1796, año en que se funda el movimiento homeopático. En sus inicios la homeopatía estaba convencida de que el médico estaba obligado a intoxicarse a sí mismo con todo lo que él más tarde iba a prescribir a los enfermos. Véase, Peter Sloterdijk y Hans Junger Heinrichs, *El sol y la muerte*, trad. Germán Cano, Barcelona, Siruela, 2004.

escena la raquianestesia. Estos fármacos se complejizarán con el descubrimiento de la procaína en el año 1905; el ciclopentano en 1930; y los barbitúricos anestésicos de administración intravenosa en 1932. Bien podría ser objetado que desde mucho antes la medicina, sin vincularse al espacio de la política, se había encargado de mitigar los dolores por medio de la amapola, el cáñamo, la mandrágora y el hachís, por tomar algunos ejemplos. ¿En qué radicaría, entonces, la diferencia? Principalmente en que la anestesia moderna no “trataría solo de disminuir dolores, sino de crear estados de insensibilidad predecibles”¹¹.

Si bien esta relación fue cautelada/medicada por los distintos Estados nación hasta los años cincuenta del siglo pasado, estableciéndose de este modo un escenario biopolítico disciplinario; será solo a partir de mediados de esa misma década que esta función será asumida por los propios sujetos en un contexto biopolítico de control enmarcado en un modo eugenésico liberal. Es precisamente ahí donde podemos situar la metamorfosis del cuerpo de la política contemporánea, metamorfosis que en el sinuoso paso de la letra a la cifra describirá otro régimen político estético: el *democrático liberal*, cuyo cuerpo abierto, desnaturalizado y manipulable, se metaforizará bajo las palabras maestras de la intervención y el perfeccionamiento. Escenario que se instala con la redefinición de la idea de democracia y la mutación de la idea de humanidad. Redefiniciones que implicarán, primero, la metamorfosis de las democracias participativas/sustantivas en democracias de procedimientos; y, segundo, la comprensión del propio cuerpo en tanto superficie completamente expuesta, diseñada bajo la directriz de un código. Apertura y clausura de un cuerpo de la política que se enmarca en la

11. Alain Brossat, *La democracia inmunitaria*, trad. Maria Emilia Tijoux, Santiago de Chile, Palinodia, 2008, p. 56

declaración de los derechos humanos; se reproduce en eugenasias liberales; se expande teletecnológicamente; se localiza en la llamada sociedad del conocimiento, del capital humano y de la formación continua; se gobierna bajo los dictámenes de las democracias elitistas y de cuerpos que se autocomprenden abiertos, flexibles y perfectibles.

Si tuviésemos que describir el “afecto” que caracteriza este escenario político, sería, paradójicamente, el de la “insensibilidad”. Este estado de insensibilidad es lo que, tal vez, mejor describiría la relación contemporánea entre capitalismo y afección. Y subrayo aquello de la paradoja de la insensibilidad. Nunca antes nos vimos tan provocados, estimulados, expuestos y alterados: ya sea desde un orden farmacológico, ya sea desde un orden visual. Esta doble lógica del estímulo y de la anestesia encontrará en los propios cuerpos el lugar de su total expresión, así como en las imágenes su lugar de difusión.

En América Latina esta lógica ha traído a escena imágenes de violencia arcaica como es el desmembramiento de cuerpos, práctica que con fuerza se ha instalado precisamente en países donde el narcotráfico logra permear las distintas esferas que configuran lo público/político. Cuerpos destrozados que provocan la mirada, que establecen límites, que en su carne expuesta contienen un macabro mensaje. Cuerpos que recrean una violencia venida de otro tiempo, tal vez, de un tiempo de la conquista, como parece sugerirlo Silvia Rivera Cusicanqui en *Ch'ixinakax utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*¹².

Pero también cuerpos que en su cruda exposición no son disímiles de los cuerpos diariamente expuestos por los medios y por la fábrica del espectáculo en la época del capitalismo

12. Silvia Rivera Cusicanqui, *Ch'ixinakax utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*, Buenos Aires, Tinta Limón, 2010.

eugenésico liberal. Tomemos tres imágenes, tres señas visuales del orden político estético actual: cuerpos desmembrados encontrados en algún lugar de México, cuerpos vueltos imágenes en el noticiario; el afiche promocional de la película norteamericana *Saw*; y la performance *Acción catártica* del artista visual Mike Parr, en la que simula cortarse un brazo con un hacha. A pesar de la diversidad de los registros y formatos que contienen dichas imágenes, el denominador común es un cuerpo mutilado, intervenido, expuesto. Sin duda, imágenes que provocan sin por ello volverse intolerables. Estas imágenes reproducidas compulsivamente por los medios generan un estado anestésico. He aquí la paradoja: nunca como hoy estuvimos más estimulados, pero nunca como hoy estuvimos más distantes y anestesiados. Quizás este sea el principal síntoma del capitalismo neoliberal eugenésico. Y, precisamente, por ello sea necesario tomar en serio lo que atrapa y lo que altera en/de la imagen. Y todavía más: no deberíamos dejar de preguntarnos por el marco que enmarca la imagen y cómo es posible alterarlo.

La letra, la imagen, los artefactos

Los límites del cuerpo son los límites del archivo que lo constituye. De habitual, un archivo se entiende como un conjunto delimitado de documentos cuya lógica de consignación depende de un orden que le es externo. La autoridad que consiga —esto es, quién decide qué se guarda, dónde se guarda y lo que se omite del archivo— calza con el orden dominante, sus intereses, su mirada, su escritura. No es casual la abundante existencia de archivos militares, archivos de la iglesia y archivos de los Estados nación y la exigua presencia archival del pueblo. La delicada técnica desplegada en la consignación de documentos otorga visibilidad a ciertos cuerpos dotándolos de imagen y voz. Este es el cuerpo y la memoria de la clase dominante.

Desde inicios del siglo veinte, ese cuerpo, esa memoria, ese archivo, comienzan a perder contornos. La complicación de los límites del cuerpo de la nación se debe de manera importante a la visibilización de otros cuerpos (memorias, archivos) no previstos para su narración centralista, masculina y oligárquica. Esta complicación del archivo de la nación implica dos movimientos de masificación: primero, el de la idea de la igualdad y, segundo, el de la extensión de los aparatos.

La igualdad debe ser entendida desde una multiplicidad de sentidos. La igualdad en los derechos, en la representación y, quizás el más importante de todos, la igualdad como quiebre con la razón discriminadora que imponían las repúblicas oligárquicas. La igualdad como consiga amplia se comien-

za a asemejar al “quien sea” convocando a cuerpos y voces insospechados para la invención política por la democracia, los socialismos, los anarquismos y los movimientos obreros. Este “quien sea” es la potencia que se anida en las primeras revueltas populares en América Latina. Pero no solo ello, son revueltas cuya masificación no se debe solo al grito en cuello y a la movilización callejera, sino también a la duplicación del grito y la movilización en medios gráficos. La réplica silente de la marcha, la protesta o la movilización complica los límites del archivo de la política que se heredaba del siglo diecinueve, pero a su vez permite la configuración de otros archivos y con ello la emergencia y visibilización de otros cuerpos para la alteración de la política.

La posibilidad de estos otros archivos (otros cuerpos) se encuentra en la masificación de los aparatos. Habría que definir a los aparatos de manera doble: como lo que da lugar y como artefacto. Los aparatos son preparativos, ornamento y brillo. En lo que dicho hilo de palabras enhebra, los aparatos antes que máquina son lo que prepara para la percepción. Los aparatos permiten ver. En tal sentido, los aparatos detienen el tiempo y fijan la continuidad del flujo luminoso. Un aparato, precisamente por ello, hace lugar, da un “tiempo”. Los aparatos preparan el marco para la emergencia de un tiempo, de una época¹. El tiempo que organizan los aparatos, lo que hace ver, depende del artefacto que lo constituye.

A partir de mediados de siglo diecinueve en América Latina, la época que despunta, la que se da lugar, es la de la igualdad y su régimen es el democrático. Es una igualdad de la identidad que da brillo y luz a ciertos hombres cultos, blancos y adinerados y deja en la oscuridad a quienes no compartan dichas señas. Los artefactos que constituyen este orden son

1. Jean Louis Déotte, “Foucault: appareil / dispositif”, *L'Époque des appareils*, Paris, Lignes & Manifestes, 2004, pp. 99-107.

ópticos y tramarán en ellos también dichas desigualdades. La letra ilustrada para oradores políticos y tribunos, la fotografía de familias adineradas y el registro fotográfico policial para el pueblo.

La época de revuelta popular también se prepara, se da lugar, sus figuras son las de la mimesis y la alteración. No debería sorprender, por ello, que su palabra maestra sea la igualdad del “quien sea” y sus artefactos los de la reproducción de la letra y la imagen.

La igualdad, entonces, como dispositivo de la época descrito como llave de ingreso a un mecanismo formal electoral, o bien como alteración de ese mismo mecanismo. En este punto, el “dispositivo” tendría que ser entendido como un “archivo”, esto es, como un conjunto heterogéneo de elementos médicos, tecnológicos, judiciales, institucionales, arquitectónicos, educacionales, entre algunos pocos, que dan visibilidad al “cuerpo” de una época como también a los modos en que se busca su alteración. Lo instituyente como lo destituyente anudado en misma red de relaciones de poder y saber².

La revuelta de la igualdad constituye otros cuerpos para la política insistiendo también en la mirada y los artefactos de la reproducción de la letra y la imagen. En la reiteración de lo ya sido, estos artefactos duplican la vida y protesta de los márgenes para luego hacer de esas vidas y protestas espejos en los cual reflejarse. El reflejo quieto que hacen circular las prensas populares ilumina otras prácticas y permite —a pesar de su secundariedad artificiosa— insospechadas subjetivaciones políticas. Habría que decir que no solo se duplica una acción en la captura técnica de la vida, también se duplica el propio gesto ocularcéntrico con la apropiación de los artefactos de re-

2. Giorgio Agamben, *¿Qué es un dispositivo?*, trad. Mercedes Ruvituso, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2014, p. 9.

producción óptica. Sin embargo, con una variación. Si bien se duplica el gesto, la lógica ocularcéntrica es intervenida con la reproducción de historias menores lejanas de la luminosidad radiante de la gran historia de los hombres de Estado y, por lo tanto, es alterado con ello el régimen escópico. La temporalidad y el movimiento —la posibilidad de la presencia en la repetición— es crucial para la alteración del cuerpo de la política. ¿Cuál es ese cuerpo?

Dispositivo de género

No habría que perder de vista que el dispositivo de la igualdad que empieza a tomar lugar a mediados del siglo diecinueve en América Latina incorpora, también, un generoso archivo del cuerpo y de los sexos. Señalemos, por ejemplo, que para finales del siglo dieciocho ya se habían escrito, en otras latitudes, importantes tratados que presentaban a las mujeres teniendo fibras musculares débiles y cuya masa cerebral era más delicada, por lo que no estaban capacitadas para ejercer cargos públicos, pero su sensibilidad voluble las volvía especialmente aptas para ser esposas, madres y enfermeras. En lo relativo a los sexos, las ideas de la desigualdad, la inferioridad o la imperfección de un sexo en relación al otro pierden terreno con la adopción del sintagma de la “diferencia de los sexos” —no desaparecen sin duda.

Ya para mediados del siglo diecinueve, el argumento de la inferioridad de las mujeres que encontraba asidero en afirmaciones tales como “el aparato reproductivo de las mujeres es como el del hombre solo que atrofiado” —como lo indicaba Hegel en la *Enciclopedia*— se subordina al argumento de la “diferencia”. Este desplazamiento es el que encontramos, por ejemplo, en el *Código Civil Chileno*, redactado por Andrés Bello y promulgado en el año 1855.

El cuerpo de la ley se dice en letra neutra, a pesar de que esa neutralidad deba advertir su propia sexualidad para evitar equívocos. El *Código* advierte sobre su sexo: “Las palabras hombre, persona, niño, adulto y otras semejantes que en su sentido general se aplican a individuos de la especie humana, sin distinción de sexo, se entenderán comprenden a ambos sexos en las disposiciones de las leyes, a menos que por la naturaleza de la disposición o el contexto se limiten manifiestamente a uno solo. Por el contrario, las palabras mujer, niña, viuda y otros semejantes, que designan el sexo femenino, no se aplicarán al otro, a menos que expresamente las extienda la ley a él”³.

De tal modo, las mujeres no eran “desiguales” sino diferentes. Esta diferencia no se narra como una desventaja, por el contrario, precisamente ahí radica la fortaleza e importancia de las mujeres. El argumento de la diferencia de los sexos permite dar continuidad al conocido argumento de la diferencia biológica de los cuerpos describiéndola, ahora, sin embargo, desde un plano político y social. En tal sentido, la diferencia otorga a las mujeres un conjunto de habilidades y saberes vinculados al cuidado, la protección y la crianza. De ahí que esta “primera naturaleza” (biológica) actuará como determinación inicial en la vida de las mujeres haciendo que ellas decidan, una y otra vez, a favor de afectos, roles y trabajos cercanos al reducido círculo de la maternidad y la crianza.

El cuerpo de la ley tiene un cuerpo, sin duda. Un cuerpo que se expone y se sustrae en el mismo golpe de las letras. Un cuerpo que tiene un sexo definido. Hombre, persona, niño y adulto son sus heterónomos. La escritura de la ley no oculta su carácter partisano, no vacila en demostrar su particularidad, no niega su interés claramente definido. La parte

3. Andrés Bello, “Código civil”, *Obras Completas de Don Andrés Bello*, Santiago de Chile, Pedro Pérez editor, 1888, p. 10.

e interés masculino se expone a toda luz en la redacción del archivo de la ley. Sin embargo, en un interesante juego retórico, la parte se vuelve totalidad. El hombre se vuelve persona y humanidad. La singularidad, la parte y el interés se reservan para el nombre y el cuerpo de la mujer, la niña, la viuda. Este último nombre devela la trama sexuada que el Código civil despliega. Mientras que el hombre aglutina en sí los nombres de la humanidad desarraigada, la mujer es vínculo y filiación heteronormada: madre, hija, viuda. Dentro de los límites que impone esta filiación, la visibilidad pública de las mujeres no imagina otros roles y funciones distintos a los que se ejercen en el espacio privado del cuidado doméstico y familiar.

El artefacto escriturario del Código Civil se abre y cierra para diseñar los nuevos roles y lugares de las mujeres. Este Código duplica para las mujeres el espacio privado de la familia en la sociedad. Esta demarcación no se oculta, se expone claramente: la mujer es esposa y madre, y sus labores, cuando las tiene fuera de casa, porque a partir de este Código es posible tenerlas, son mimesis y repetición de lo que realiza en el espacio doméstico. En esta línea, el Código prescribe: "Si la mujer casada ejerce públicamente una profesión o industria cualquiera (como la de directora de colegio, maestra de escuela, actriz, obstetra, posadera, nodriza), se presume la autorización general del marido para todos los actos y contratos concernientes a su profesión o industria, mientras no intervenga reclamación o protesta de su marido, notificada al público, o especialmente al que contratare con la mujer"⁴. La política moderna —su archivo y su cuerpo— comienza a tomar lugar en el siglo dieciocho y en América Latina hace su ingreso con el *Código civil* de Andrés Bello en el siglo diecinueve. No habría que olvidar que la modernidad política establece un nuevo marco para describir lo en común. Junto

4. *Ibid.*, p. 50

a la autonomía de la persona, la igualdad formal y la libertad negativa, se ubica, también, la diferencia de los sexos, y muy cercana a ésta, una remozada idea de filiación. La filiación habría que entenderla como un “dispositivo de género” reproductivo y heteronormado.

En *Histoire de la sexualité*, Michel Foucault da cuenta de este peculiar dispositivo. No sin alguna provocación Foucault indica que la historia de la política es una historia de la sangre: primero como guerra, después como filiación. La historia de la sexualidad da cuenta de un tránsito y una transformación. El tránsito de una sociedad a otra; y la transformación de las metáforas que ligan lo en-común. Lo que podría ser pensado como el paso de una metáfora a otra implicará, más radicalmente, el decaimiento de los mecanismos de poder figurados en el “soberano con espada, verdugos y suplicios”⁵ y el fortalecimiento de una “analítica de la sexualidad”. En este sentido, Michel Foucault señala “los mecanismos del poder se dirigen al cuerpo, a la vida, a lo que hace proliferar, a lo que refuerza la especie, su vigor, su capacidad de dominar o su aptitud para ser utilizada”⁶.

Dicho de otro modo, la política moderna se instituye en un dispositivo de género que tiene como metáfora maestra la “filiación” (amor, afecto, sexualidad, reproducción natural y familia). Este dispositivo de género debe ser entendido como el basamento del conjunto de normas, saberes, disciplinas, instituciones, regulaciones, tecnologías que comienzan a tomar lugar a partir del siglo dieciocho.

La configuración del dispositivo de género de la filiación, implica, entre otras cosas, la redefinición de la idea de humanidad. Esto lo sabe Andrés Bello en el *Código Civil*. La idea

5. Michel Foucault, “Droit de mort et pouvoir sur la vie”, *Histoire de la sexualité 1. La volonté du savoir*, Paris, Gallimard, 1976, p. 176.

6. *Ibid.*, p. 179.

de humanidad que se anuda al dispositivo de género heterosexual desplaza el difuso y abstracto concepto de “naturaleza humana” por uno más bien vinculado a “un deber ser” articulado a un proyecto de futuro en común compartido. Es por ello, que la idea de “humanidad” se asocia también a la razón y la igualdad⁷.

No habría que olvidar que la idea de humanidad, según lo expone Michel Foucault, hace suyo también el concepto de “perfeccionamiento” en dos sentidos: el mejoramiento de la razón y el mejoramiento de la especie. De ahí que no cause extrañeza que tan pronto como se comienzan a escribir las historias de la humanidad y la igualdad se comienzan a escribir también las historias de la diferencia. En este punto, Foucault indica: “los sueños de perfeccionamiento de la especie llevan todo el problema de la sangre a una gestión del sexo muy coercitiva (arte de determinar los buenos matrimonios, de provocar las fecundidades deseadas, de asegurar la salud y la longevidad de los niños)”⁸. Lo que parece olvidar Michel Foucault es el cuerpo de la reproducción, esto es, el cuerpo de las mujeres y las nuevas funciones que les son otorgadas en el cuidado del espacio privado de la familia. Tiene razón Donna Haraway cuando indica que ese olvido, entre otros, hace de la biopolítica de Foucault un orden flácido⁹.

He ahí el dispositivo de género: una ordenación social cuya base está en un “cuerpo reproductivo”. Sus imágenes son la familia, la madre protectora y cuidadora y el padre trabajador. El dispositivo de género imagina el cuerpo de la sociedad

7. Carlo Galli, *La humanidad multicultural*, trad. Juan Ramón Azaola, Madrid, Katz, 2010, p. 12.

8. Michel Foucault, “Droit de mort et pouvoir sur la vie”, op. cit., p. 180.

9. Donna Haraway, “The Biopolitics of Postmodern Bodies: Constitutions of Self in Immune System Discourse”, *Simians, Cyborgs, and Women. The Reinvention of Nature*, New York, Routledge, 1991, pp. 203 y ss.

a partir de la “diferencia de los sexos”. Es por ello que la idea de “diferencia” anuda en sí dos registros, uno médico-biológico y otro político-social. Y, por sobre todo, establece roles, funciones, lugares y nuevos argumentos para la exclusión y discriminación de las mujeres.

Alteración feminista del archivo

Un archivo, es cierto, establece lo que puede ser visto como también sus zonas ciegas. En tal sentido, un archivo establece un orden en dominancia que determina lo posible e imposible para un cuerpo. Sin embargo, la supremacía de dicho orden no elimina las disidencias y fugas solo las contiene en los márgenes, ya sea por fantasiosas e inverosímiles, ya sea por su peligrosidad. De tal modo, el mismo archivo alberga prácticas y saberes marginales que desafían a la fijeza de su hegemonía. Habría que indicar que el tiempo de un archivo no es uno, hay una multiplicidad de series temporales actuando en él. Es debido a ello que un archivo nunca es histórico. La cronología y la certeza de la línea del tiempo histórico son recursos útiles para reforzar el orden hegemónico que el archivo despliega, pero ineficientes para describir su alteración. Habría que decir, de igual modo, que la alteración tiene que ver con el tiempo, con el anudamiento de tiempos. Así, al menos, parece exponerlo el entrecruzamiento de esos dos momentos que en su mismo anudamiento da lugar a la alteración del cuerpo del archivo y del archivo del cuerpo. Un momento dice relación con la enunciación crítica en “producción”, otro momento con la articulación de ese primer momento en una escena de “reconocimiento”. Ambos momentos se enuncian en tiempo presente y ninguno de ellos se enuncia en la rectitud de la “originalidad”, sino que en oblicuidad y el desvío de la “reproducción”.

Volvamos ahora al dispositivo de género de la modernidad política —adoptado en América Latina durante el siglo diecinueve. Pero volvamos desviándonos, volvamos a su alteración. Pensemos, por ejemplo, en la alteración del feminismo socialista. Para ello, en primer lugar, debemos volver la mirada hacia una de las embestidas más fuertes —y de consecuencias insospechadas para el siglo veinte— contra el modo de producción capitalista, debemos volver entonces al pensamiento de Karl Marx. Pero lo debemos hacer en oblicuidad. Volvemos a Marx en reversa y en oblicuidad. Esta reversa y oblicuidad se debe a nuestro intento de explorar la alteración del “archivo Marx” por el feminismo. Dicho de otro modo, no se vuelve a los “textos de Marx” para encontrar allí los temas, contenidos o políticas que articularían un feminismo materialista. La oblicuidad nunca es volver al “origen”. Hay dos razones para ello: la primera se debe a que Marx estaba muy lejos de ser feminista y, la segunda, a que el recurso al “origen”, a la “fuente original”, termina por borrar las genealogías, discusiones y debates que han permitido la constitución del cuerpo del feminismo en el campo de la teoría, la crítica y la política.

Esta posición nos obliga a mirar la tradición marxista en oblicuidad, nunca de manera directa. Si nuestro empeño fuese el de mirar directamente no hallaríamos los debates y preguntas planteadas por el feminismo, marginal también al cuerpo de la revolución socialista. Los feminismos de finales de siglo diecinueve y de comienzos del veinte visibilizan el “dispositivo de género” sobre el cual descansa el modo de producción capitalista. Su posición crítica arranca, polémicamente, rechazando la aceptación del “problema de las mujeres” como una mera “contradicción secundaria”; reconocen como una zona “productiva” el trabajo doméstico y del cuidado; explicitan el patriarcado como una formación teórica política afín al

capitalismo y sostienen que el poder no tiene que ver solo con las instituciones sino con las relaciones que los sujetos establecen y, por ello, la familia no podría considerarse como un lugar exento de poder. Estos debates y problemas darán contorno a lo que hoy emerge nuevamente bajo la nominación de “feminismo socialista”. Este socialismo que inventa el feminismo contra toda pretensión de fidelidad debe inscribirse en el orden de la “reproducción”. Debe ser advertido que este socialismo no es el que se podría deducir de una lectura directa de *El capital* de Marx, o del *Origen de la familia, de la propiedad privada y el Estado* de Engels. Este desvío no implica solo poner en cuestión a la tradición marxista por patriarcal, no obstante salvar los textos de Marx como fuente inagotable de subversión y radicalismo cualquiera sea su signo. Este desvío tampoco tiene solo que ser entendido como volver a leer a Marx desde una perspectiva feminista, interrogando sus textos desde la reproducción social, poniendo atención a la familia, al trabajo del cuidado, a la diferencia de los sexos, de sus roles, funciones y jerarquías.

El feminismo socialista no nos lleva de manera directa, transparente, a emprender un análisis de la tradición marxista, o en su defecto de los propios textos de Marx. Por el contrario, nos hace mirar oblicuamente a los márgenes de esta tradición crítica. Esa inclinación de la mirada nos lleva, por ejemplo, a fijarnos en los textos de Alexandra Kollontai, quien piensa la opresión y la explotación como una zona ciega para el propio pensamiento socialista: la familia. Kollontai hace ver que no solo la contradicción capital/trabajo está en la base de la explotación, sino que la contradicción entre trabajo/familia también lo está. Sin embargo, esta última muchas veces no es reconocida, asumiéndose que el trabajo realizado en el espacio privado doméstico es producto del amor y abnegación de las mujeres. No olvidemos aquí aquello del “capitalismo

de las emociones". Es en esa zona mal entendida como "no productiva" donde, sin embargo, se asienta el cuerpo del capitalismo. Cuerpo de transacciones y flujos monetarios que descansa en el cuerpo de las mujeres, en su explotación.

Y habría que agregar, en la insistencia, que esta vuelta al feminismo socialista de Alexandra Kollontai también debe organizarse a partir de las figuras del desvío y la oblicuidad. No a partir de una lectura directa del texto "original", sino a través de una lectura de *La mujer nueva* que interrogue el desvío y la oblicuidad de Kollontai en la mediación de otros desvíos y oblicuidades. Así, por ejemplo, leer *La mujer nueva* de Kollontai en la reproducción y reconocimiento que de ese texto hace el feminismo chileno de los años ochenta del siglo pasado. En reversa y oblicuamente volver entonces al feminismo socialista de Kollontai desde *Los nudos de la sabiduría feminista*, de Julieta Kirkwood¹⁰. De un margen a otro, desde un archivo a otro, y desde el reconocimiento a la producción.

Sabemos que Julieta Kirkwood se describía así misma como feminista, socialista e historiadora interesada. Sin la pretensión de la originalidad, su desvío se plantea desde su presente en la lectura y diálogo con *Feminismo y revolución* de Sheila Rowbotham¹¹. Para esta feminista radical inglesa, el marxismo se desarrolla como un medio para develar la manera en que el capitalismo funciona y cómo este podría ser cambiado. Sin embargo, Rowbotham cree que la posición del marxismo en lo relativo al lugar de la mujer es ambigua y por tanto es ambiguo como una propuesta para su liberación. Para

10. Julieta Kirkwood, *Ser política en Chile. Los nudos de la sabiduría feminista*, Edición Riet Delsing, Santiago, Cuarto propio, 1990. La primera edición de este libro corresponde al año 1986.

11. Sheila Rowbotham, *Feminismo y revolución*, trad. Rosa Aguilar, Madrid, Debate, 1978. Ésta es la edición con la que trabaja Julieta Kirkwood. Trabajo en traducción a partir de una traducción de *Women, Resistance and Revolution*.

Rowbotham, la liberación de las mujeres implica que los movimientos revolucionarios involucren a las mujeres no como apoyo externo o ayudantes sino como iguales. Esta igualdad en la "revolución" implica, a su vez, transformar el punto de mira de la producción incorporando en su cuenta el trabajo de cuidado realizado por las mujeres en el hogar y la producción de sí a través de la sexualidad. Esto es, para Rowbotham, tomar en serio la preocupación marxista de la reproducción. Bien podríamos creer que esta remisión al feminismo radical anglosajón de los años setenta permite una operación de distancia y crítica feminista con la tradición marxista, pero sin embargo asume, inadvertidamente, la distinción de la teoría (producción metropolitana) y la práctica (experiencia de la periferia), distinción tan habitual en los márgenes del saber.

Precavida de esta marca colonial en la producción de saberes, Kirkwood desaprende la tradición marxista por la operación de lectura que oblicuamente realiza Sheila Rowbotham, pero a su vez desestabiliza esta posición de saber-poder del feminismo del norte desde la intervención teórica de Judith Astelarra, feminista argentino-chilena vecinada en España luego del Golpe Militar en Chile de 1973. Es en su texto, "La mujer... ¿la clase social? Algunos antecedentes históricos"¹², donde Kirkwood pondrá en relación clase, opresión y feminismo en el contexto de las dictaduras en el cono sur.

Este desvío, esta mirada oblicua tanto a la tradición marxista como a la colonialidad del saber, permite a Kirkwood pensar el vínculo entre feminismo y marxismo desde una perspectiva que pone en evidencia que el modo de producción capitalista asigna una función específica a las mujeres: la de la reproducción de las fuerzas productivas (la fuerza de trabajo doméstico). A su vez, las constituye en un ejército

12. Judith Astelarra, "La mujer... ¿la clase social? Algunos antecedentes históricos", *Papers. Revista de Sociología*, núm. 9, Barcelona, 1978, pp. 267-291.

de consumidoras de todo tipo, incluido el amor romántico, invisible lazo que ata a las mujeres a su opresión. Pero este desvío también le permite poner en tensión la propia marca de la diferencia sexual: “el feminismo pone en cuestión los papeles de ambos sexos. Unos sufren por exceso, otros por carencia de privilegios (ambos términos de la relación están pervertidos)”¹³.

De ahí que el feminismo no sea la afirmación de las mujeres. He aquí otro desvío, uno que conduce a la lectura de *El segundo sexo* de Simone de Beauvoir. Dándole la razón a Beauvoir, Kirkwood hace suya la célebre afirmación de *El segundo sexo*, pero con una alteración: “No se nace mujer, se es hecha mujer”¹⁴. No cabe entonces la re-apropiación del nombre. Tal vez, solo, la huida, la invención y la transformación. He aquí otro desvío que permite leer a Beauvoir a distancia y en una inclinación. Este desvío lo realiza siguiendo la lectura de *Las guerrilleras* de Monique Wittig, feminista materialista lesbiana francesa. Desvío que le hará proyectar una política feminista disidente que no se basa en diferencias supuestas ni de género, ni de sexo, ni de clase¹⁵.

Desde *La mujer nueva* de Kollontai al *Origen de la Familia* de Engels, ambos textos leídos en reversa y oblicuidad en *Los nudos de la sabiduría feminista* de Kirkwood. Idas y vueltas para la alteración del archivo del cuerpo. Y habría que agregar otra complicación más. El cuerpo que enuncia Julieta Kirkwood no es el mismo desde el que piensa el feminismo Alexandra Kollontai. El cuerpo de Kirkwood es uno que se narra desde el “género”, palabra desconocida para los feminismos de la primera mitad del siglo veinte. El archivo del cuerpo de

13. Julieta Kirkwood, *Feminarios*, Santiago, de Chile, Documentas, 1987, p. 38.

14. *Ibíd.*, p. 25.

15. *Ibíd.*, p. 29.

Kirkwood reconoce el feminismo socialista de Kollontai, sin embargo, con una alteración. Esta alteración tiene que ver con la alteración teletecnológica del cuerpo que comienza a tomar lugar a mediados del siglo veinte. La genética, el código de ADN, las píldoras anticonceptivas, el inicio de la legalización del aborto y la incipiente masificación de los medios y las imágenes son descriptores de un nuevo dispositivo de género no reproductivo y, por ello, no heteronormado. La alteración del archivo del cuerpo implica, sin duda, el decline de la metáfora de la “diferencia natural de los sexos”.

Es desde esta alteración, es desde este archivo corporal que en *Feminarios* de Kirkwood podemos leer: “Si estas especificidades de discriminación de la mujer son construidas social y culturalmente, entonces, pueden y deben ser modificadas cultural y socialmente: no abandonar nuestro sello, sino desconstruir nuestro género”¹⁶. Esta tarea feminista que nos impone Kirkwood no se describe en el cuerpo-código de la diferencia natural que animó la formación de las repúblicas latinoamericanas, sino que en un cuerpo-género abierto, transformable y, también, “desconstruible”. Un cuerpo que no parece contenerse en un código (letra y ley), sino que más propiamente parece ser un “código”.

Alteración teletecnológica

El archivo (letra, imagen, técnica) que constituía la subjetividad en la ficción del adentro y del afuera parece comenzar a ceder espacio a un archivo que se presenta extenso, abierto, y lejano del orden de la topología. La comprensión del cuerpo como si fuese un “código” —y por tanto, expuesto, abierto y perfectible— no solo transforma la comprensión que tenemos de nuestros propios cuerpos sino que también transforma de

16. Julieta Kirkwood, *Feminarios*, op.cit., p. 27.

manera radical lo que entendemos por en-común: la familia, las formas de asociación, la política (sus aparatos y su institucionalidad), las resistencias y la protesta.

La transformación del archivo es también transformación de la imagen. A comienzos del siglo veintiuno, la definición del archivo como “código”, como un cuerpo expuesto, abierto y perfectible, viene dada por la propia transformación de la imagen y del conjunto de prácticas asociadas a dicha transformación. Al giro performativo que nos advierte que se hace algo mientras se dice algo, habría que agregar hoy ese otro *tropos* visual que nos recuerda que hacer y mirar son una y la misma cosa. Lo que se ve primero son las imágenes producidas por el propio observador en sus dispositivos móviles, en una especie de fase extendida del estadio del espejo, lo que se ve después son las imágenes que las plataformas virtuales han hecho circular esperando capturar nuestra mirada. Sabemos ahora que la lógica de seducción que las imágenes despliegan no es casual. Complejos cálculos algorítmicos hacen posible que aquella imagen que “deseo” aparezca en mi aparato móvil. Muy lejos de la magia de la casualidad, la imagen que captura mi mirada es una que la razón algorítmica ha enviado a mis redes sociales de acuerdo a la información que yo misma he ido proporcionando con mis preferencias, *likes*, tiempo de detención de la mirada y de pulsación de la pantalla. La razón algorítmica es autopoietica. Estas imágenes, las propias como las que nos encuentran algorítmicamente, comienzan a constituir tanto la intimidad como las experiencias y la memoria del sujeto. De algún modo, es la propia vida la que empieza a ser narrada teletecnológicamente. Y, de nuevo, podríamos decir que siempre ha sido así, solo ha cambiado la técnica. Y es cierto, lo que ha cambiado es la técnica y el archivo que establece lo posible, pero también lo imposible para la sociedad actual.

El cuerpo como “código” y como “imagen” da lugar a otro archivo del cuerpo. El cuerpo, aquí, debe ser entendido de manera doble, esto es, como un cuerpo-organismo y como cuerpo-política. Desde este archivo del cuerpo, la letra se describe como “información” o como “cifra”, ejemplo ejemplar de esta mutación son los proyectos dirigidos a la “edición genética”. Esta transformación teletecnológica del archivo del cuerpo ofrece alteraciones al orden de las repúblicas excluyentes, pero también nuevos límites y formas de dominio. Es atendiendo a estas alteraciones que podría advertirse en el desplazamiento de la letra al código el despunte de un nuevo archivo, de un archivo que acaso se podría describir como indiciario.

El tránsito de una definición de archivo a la otra nos podría hacer pensar en la superación del archivo-documento por el archivo indiciario, toda vez que el primero requeriría de los lugares de conservación que hoy, sin embargo, percibimos en decline, pensemos en las bibliotecas o archivos nacionales. Este decline tiene que ver, en primer lugar, con lo que adjetiva, esto es, lo nacional. Bien sabemos que el recurso a la nación se ha articulado de manera perfecta con un orden masculino, blanco y excluyente. Y, en segundo lugar, tal decline marca una transformación teletecnológica de los propios modos de recordar, consignar y archivar. ¿Quién recuerda más de dos teléfonos móviles hoy? ¿Cuántas fantásticas bibliotecas virtuales se almacenan en modestos dispositivos móviles? ¿Cuánta información, relevante o no, generamos en las redes sociales por cada minuto que pasa?

¿Qué archivo sería capaz de albergar toda esta información? Solo uno que no se defina en tanto “documento”, sin duda. Esta transformación del “archivo” nos podría hacer pensar en un dejar atrás para avanzar a un orden de consignación y resguardo de la información personal de modo más

“democrático”. En el hilo que esa afirmación deja ver, el inicio del siglo veintiuno no ocultó su fascinación por los dispositivos tecnológicos y las potenciales aperturas que ofrecía para las libertades. De igual modo, se pensaba con entusiasmo que las “memorias” personales que permitían archivar los dispositivos móviles eran un importante movimiento contra la memoria centralizada del orden y el cuerpo dominante. Esta alteración teletecnológica permitía con cada pulsación de pantalla alterar el orden de dominio desde sus propios dispositivos.

Más allá de estos optimismos de comienzos de siglo, habría que observar que la lógica de consignación del archivo no es aleatoria, ésta siempre establece un sentido de época, una política que define y limita un cuerpo. Advertidas de tal complicación, no podríamos dejar de preguntarnos: ¿cuál es el archivo que define y limita el cuerpo de la política contemporánea? Y más aún, insistiendo en lo que dicha pregunta plantea, no podríamos dejar de formular lo siguiente: ¿el archivo del cuerpo tramado en la metáfora del código, de la cifra, nos conduce a un orden lejano del androcentrismo, del racismo y el clasismo? La respuesta, lo sabemos, es negativa.

Es por aquella negación que el “decline” del archivo debe ser entendido de modo complejo. Quizás como una inclinación, un afecto. Una mirada que se desvía de la línea recta de la historia y lee oblicuamente los márgenes de los archivos del orden dominante. Un decline, entonces, como caída y como alteración de las formas de decir y nombrar. Un trabajo doble, un movimiento doble. Volvemos intencionadamente al archivo-documento para retomar hebras, cabos sueltos, márgenes de alteraciones y subversiones omitidas, invisibilizadas por el cuerpo-orden en dominancia para habilitar otras ficciones para otras prácticas que logren alterar el cuerpo-orden actual.

Para este movimiento doble, el archivo debe ser entendido también como “índice”.

Lo que esta segunda definición de archivo enseña es, en primer lugar, a desconfiar de la visibilidad que el orden del archivo-documento establece. A cada destello, un margen sombrío. En segundo lugar, enseña a desconfiar de la cronología y su historia cierta, pero siempre limitada. Salir de la línea recta que la razón historiadora propone, implica alterar la temporalidad que rige el orden del archivo. De habitual pensamos que los “sentidos” que organizan un archivo-documento se encuentran en el pasado. Tal vez esta ficción se habilite por las huellas del paso del tiempo que encontramos en los documentos añosos que son albergados en bibliotecas y archivos nacionales. Sin embargo, habría que decir, por el contrario, que la temporalidad de un archivo-documento es siempre presente. El sistema de relaciones que un archivo-documento despliega, los sentidos compartidos que establece, los posibles e imposibles para describir y vivir un cuerpo hablan de la visibilidad y los márgenes claroscuras que impone el propio archivo en un tiempo determinado. Este tiempo es el tiempo presente. A su vez, habría que complicar dicha afirmación agregando que esta temporalidad gobierna el régimen de lo sensible de manera doble: en su orden y en su alteración.

ESQUEMA VISUAL EN AMÉRICA LATINA

El tiempo del republicanismo no es uno, tampoco su cuerpo. Al menos tres tiempos toman lugar en esta palabra. Los tiempos evocados no siguen la línea recta. Aun cuando he hecho mención de tres tiempos y, quizás por ello, pudiésemos pensar en progresión, despliegue y desarrollo, el tiempo que enmarca al republicanismo es el tiempo actual. Este tiempo en que la democracia se ha vuelto un orden cada vez más afín al capitalismo neoliberal y por eso cada vez más lejano a los derechos, la justicia y la participación. Es en este tiempo convulso en el que se vuelve la mirada al lenguaje republicano como una posibilidad política que logre redemocratizar la democracia eugenésica, liberal y anestésica. Es en este tiempo de claroscuros democráticos que el republicanismo trae a escena dos ficciones temporales: una de la revolución y otra de las independencias.

El tiempo de la revolución no es otro que el que se inaugura con la Revolución Francesa. Esta revolución instituye metropolitanamente una lengua para la política de la igualdad en las periferias. Todo ello sancionado por el dispositivo escriturario de la Constitución. De ahí que el republicanismo se diga en cercanía a las autonomías e independencias. No es extraño, por ello, que sea este lenguaje político el evocado para las viriles gestas independentistas en América Latina. He ahí la tercera temporalidad. Sabemos que el lenguaje de la revolución es asumido, aunque no puesto en práctica, en las Constituciones en el continente. Sabemos también que el republicanismo es letra, ley y cuerpo. Sabemos, por último, que es Andrés Bello el que define la especificidad del dis-

positivo escriturario en la gramática, en la universidad y la Constitución¹.

En proclamas, leyes y Constituciones se vuelve una y otra vez a la lengua de Voltaire y de Rousseau. La emergencia de la política, de tal modo, ocurre bajo las señas del universalismo de la ley, la igualdad y la soberanía del pueblo. Sabemos, sin embargo, que el cuerpo que define es estatal, masculino, excluyente y elitista. Una manera de salvar esta incongruencia entre lo que la letra dice y lo que ésta instituye es la que se distingue entre el dispositivo y la práctica que genera. Dicho de otro modo, el dispositivo letrado contendría en sí las líneas de fuga que desarmarían el propio orden que establece (aunque no basta solo con esto, como lo veremos más adelante). Los tiempos suspendidos (que son también siempre cuerpos) terminarían devorando el tiempo recto del cuerpo y la letra republicana.

Un archivo que limita, contiene y da imagen a un cuerpo de la política. No olvidemos que un archivo no es otra cosa que el afán de consignación y de preservación de un cuerpo letrado. En este punto habría que notar una variación en la definición de archivo. Quizás una bifurcación en la definición que va desde el documento al dispositivo letrado como organizador de sentidos y prácticas. En este cambio de camino habría que notar que el archivo no refiere solo a la materialidad que el documento expone, sino que a un sentido de época que establece los límites de lo decible y de lo visible. El cuerpo —su descripción y su imagen— no está exento de dichos límites. Michel Foucault llama a este sentido de época “a priori histórico”, la masa informe de libros, imágenes, discursos y prácticas que se organizan en las ficciones de positividad que

1. Julio Ramos, *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*, Santiago de Chile, Cuarto propio, 2003 [primera edición 1989].

otorgan la historia natural, la economía y la ciencia². De ahí que no extrañe que una de las funciones del archivo no sea distinta a la de dar cuerpo y memoria al orden dominante.

Si localizamos este a priori histórico en el margen latinoamericano tendríamos que decir que este archivo —en una zona crucial— toma lugar en las gestas, narraciones e imágenes que describen el orden republicano que se inicia en los albores del siglo diecinueve. Un archivo que si lo circunscribimos al tiempo de la configuración de las repúblicas en América Latina, no podríamos sino describirlo como blanco, masculino y oligárquico³. Este archivo, en tanto a priori histórico, es parte del tiempo que se abre con las revoluciones inglesas, francesa y norteamericana. Su lenguaje es el de los derechos, la ciudadanía, la igualdad, la participación, el pueblo y las soberanías nacionales.

En *Desencuentros de la modernidad en América latina*, de Julio Ramos, se advierte que el dispositivo letrado es un lugar ficcional donde se proyectan modelos de comportamiento, normas para la invención de la ciudadanía, límites y fronteras simbólicas, mapas imaginarios de los Estados nación en formación⁴. La letra como ficción habilitadora de la realidad y no de futuros soñados. De esta política de la literatura tenemos noticia con la instalación de las repúblicas masculinas del siglo diecinueve, también de los arcontes del archivo: Andrés Bello, Domingo Faustino Sarmiento, José Martí, nombres de “Nuestra América”.

Desde una perspectiva del archivo limitada al documento escrito, la correspondencia entre cuerpo e imagen mediada

2. Michel Foucault, “El a priori histórico y el archivo”, *La arqueología del saber*, trad. Aurelio Garzón del Camino, Buenos Aires, Siglo veintiuno, 2004.

3. Alejandra Castillo, *La república masculina y la promesa igualitaria*, Santiago de Chile, Palinodia, 2005.

4. *Ibid.*, p. 22.

por la letra es notoria. El régimen de la letra y la ley del archivo dan fundamento y visibilidad a un cuerpo. No hay cuerpo (su imagen) sin letra: solo en la recitación diagramática de nombres y figuras se retienen formas, se contienen flujos y se aquietan tránsitos. La letra, así descrita, más que secundaria o parasitaria de la imagen se constituiría en la base del régimen estético moderno. Quizás, en este sentido, habría que entender aquella metáfora propuesta por Jacques Rancière en la que la letra se describe como “palabra muda”, teniendo la posibilidad de vagar, inadvertidamente, por la ciudad. Letra errante, la llamará Rancière, cuya circulación avanza “sin destinatario específico, sin un maestro que la acompañe, bajo la forma de esos fascículos impresos que andan por todos lados, en esos gabinetes de lectura con escaparates a la intemperie, que ofrecen sus situaciones, personajes y expresiones a entera disposición de quien quiera tomarlos”⁵.

Si la letra es la metáfora y el transporte necesario de una política de la alteración del reparto de lo sensible, entendido este último como la distribución y la redistribución de los lugares, las identidades, la palabra y el ruido, la literatura en tanto “archivo” será el régimen estético de la alteración toda vez que hallará su mejor descripción en la “indeterminación” y la “disrupción”: señas ambas que se desdobl原因 como cuestionamiento y destrucción de la legitimidad de la circulación de la palabra, de la relación entre sus efectos y de las posiciones de los cuerpos en el espacio común⁶.

Es, precisamente, esta cualidad de desdoblamiento lo que convierte a la literatura, en tanto aparato de escritura, en el dispositivo democrático por excelencia instaurando un régimen del arte de escribir donde no importa quién es el escritor y no importa quién es el lector. La literatura, entonces, como

5. Jacques Rancière, *Politique de la littérature*, Paris, Galilée, 2007, p. 21.

6. Jacques Rancière, *Le partage du sensible*, Paris, La fabrique, 2000.

el reino de la escritura, lugar de la palabra que circula por fuera de toda determinada relación de discurso⁷. Prescindiendo de la obvia referencia de la letra/literatura como lugar de subversión, lo relevante de esta política de la literatura es un indisoluble y contradictorio entrelazamiento entre unidad y separación, entre actividad y pasividad, entre continuación e interrupción. Esta duplicidad de registros será descrita por Rancière bajo la nominación de la “pensatividad”. La coexistencia de dos regímenes de expresión y representación (letra e imagen) sin relación definida de antemano⁸.

Un archivo descrito de tal manera no deja de ser paradójico: funda ahí donde no hay nada. Esta condición performativa del archivo constituye una política y un cuerpo. Un archivo, letra e imagen, que dice de multiplicidad, de líneas rectas luminosas, de lo visible, de líneas truncas que no van a ningún lado. Las primeras describen una política y un cuerpo en dominancia, su tiempo es el presente. Las otras líneas desordenadamente van quedando en los márgenes. El tiempo de las líneas marginales queda suspendido, son posibilidades de otras políticas y otros cuerpos. Animar dichos márgenes implica volver la mirada atrás. Este dispositivo archival es una particular máquina del tiempo que prevé otros presentes siempre y cuando estos sean vías muertas que el propio dispositivo ha desplazado. Animar dichos márgenes implica mirar oblicuamente.

Asumir esta última afirmación implica alterar el propio concepto de “archivo”. Implica transitar desde la definición de archivo en tanto acervo documental —delimitado, finito y cerrado— a un archivo entendido como “indicio”. Esta definición indiciaria del archivo nada dice de cierre y de limitación documental, sino más bien de señales marginales,

7. *Ibíd.*, pp. 21-28.

8. Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, Paris, La fabrique, 2008.

de alteraciones, de desvíos y torceduras al sentido común dominante que el propio archivo establece. Indicios que serán incorporados como marcas de posibilidad para otras prácticas y sentidos. El nivel indiciario del archivo toma lugar en la “repetición”. La animación del indicio y su sentido nunca está en el pasado, sino en el tiempo presente que lo incorpora para dar verosimilitud a una posición determinada. Estos indicios se animan en reiteración, pero en la reiteración de lo que todavía no es.

Escribir es modernizar, es ordenar⁹. Es el mecanismo por el cual se narra un cuerpo en su ausencia, en su exclusión. “Escribir es transcribir la palabra (oral) del otro, cuya exclusión del saber (escrito) había generado la discontinuidad y la contingencia del presente”, advierte Julio Ramos¹⁰. Un archivo es, entonces, un cuerpo que establece sus límites, precisamente, en lo que excluye.

Los límites del cuerpo de la república latinoamericana calzan con una clase y un género. El dinero vestido de saco y pantalón. El reclamo contra estos límites y exclusiones de la república masculina no tardan, lo sabemos a pesar de la pulsión repetidora de las historias nacionales. Será a mediados del siglo diecinueve que la chilena Martina Barros traduce *La esclavitud de la mujer*, de John Stuart Mill; Paulina Luis escribe, a comienzo de siglo veinte, *La mujer uruguaya reclama sus derechos*; y también a inicios de siglo, Berta Lutz funda la *Federación brasileña para el progreso femenino*. Otro cuerpo para otra política que, sin duda, establece otros límites y exclusiones. Márgenes del archivo republicano. De un archivo latinoamericano que mirado oblicuamente, en sus márgenes, exhibe índices que animan otros presentes.

9. *Ibíd.*, p. 43.

10. *Ibíd.*, p. 43.

Índices de una revuelta posible como los que hallamos en la escritura de la anarquista portorriqueña Luisa Capetillo. Una vida cuya persistencia se encuentra entretejida en los artículos, columnas y libros que escribió. Su tiempo es el de comienzos de siglo veinte, su política la del socialismo ácrata —sin dios, ni marido, ni patrón— y, por esta misma filiación, política necesariamente feminista. Una mujer que escribe, sí, una mujer inusual por cierto para esos tiempos. Más inusual, aún, si la mujer que escribe es de la clase trabajadora. Es en los márgenes desde donde Luisa Capetillo se sitúa para narrar la *humanidad del futuro*, una que no existe pero que la piensa como real. Para ello, mira y escribe oblicuamente su época. Su mirada, su escritura, rehúye, en lo posible, del centro y la línea recta. A decir de Julio Ramos, Luisa Capetillo propone un modo alternativo de “ver”,

lanza su mirada —su mirada ilegítima desde la perspectiva institucional— sobre la materia eludida, borrada, por el saber letrado que progresivamente reducía el espectro de su reflexión a la definición de las esencias nacionales. La lateralidad de esa mirada constituye precisamente el lugar de enunciación y la condición que hace posible el discurso sobre la mujer en *Mi opinión*, texto matriz del feminismo en Puerto Rico, que conviene ahora releer¹¹.

Es este mismo gesto, mirar desde los márgenes y en oblicuidad, el que repite Julio Ramos en el año 1992, con la edición de *Amor y anarquía. Los escritos de Luisa Capetillo*¹². Mirar en oblicuidad el archivo letrado (auxiliado para ello, entre otras,

11. Julio Ramos, *Paradojas de la letra*, Caracas, Ediciones eXcultura, 1996, p. 144.

12. Julio Ramos (ed.), *Amor y anarquía: Los escritos de Luisa Capetillo*, San Juan, Puerto Rico, Ediciones El Huracán, 1992.

por el trabajo biográfico de Norma Valle Ferrer: *Luisa Capetillo: historia de una mujer proscrita*) para animar, otra vez, aquí y ahora, aquellos cabos sueltos de una historia de la subversión contra la explotación, la moralidad burguesa y el orden sexual masculino.

La letra moderniza, ordena, es cierto; pero también altera. Esta alteración no ocurre solo por la propia plasticidad del dispositivo letrado, sino por el emplazamiento de una decidida política contra literaria. De tal modo, mirar oblicuamente implica, de manera crucial, leer de otro modo.

Es en este acto de lectura, de lectoras y lectores “marginales” no previstos por el orden letrado, donde es posible la alteración. Luisa Capetillo lee, a sueldo en su calidad de “lectora” en una fábrica de tabaco en Arecibo. Lee en voz alta, lee a sus compañeros. Habitualmente, se asocia la lectura a la pasividad de la inactividad y, sin embargo, la labor de lectora de Capetillo es acción y movimiento. Leer en voz alta es la puesta en escena de un archivo insurgente. Una actividad marginal al orden de la producción: una lectora no prevista en la ciudad letrada, una lectora de libros que imaginan otros lugares, otros tiempos, cuerpos y jerarquías. Así también ocurre con el anarco comunista portorriqueño Martín R. Sostre, cuya política implica —en los años sesenta en Estados Unidos— entre otras cosas, leer para sí y para otros y otros¹³. Y escribir, sin duda. Escribir para dejar de manifiesto su lucha, su rabia y resistencia, pero también para habilitar otra política.

Dentro de la librería di un discurso para elevar los ánimos y levantaba un libro o panfleto apropiado de los anaqueles, como los de Robert F. Williams, *Negroes with Guns* o *Pre-Civil War Black Nationalism*, o un panfleto de Malcom X, o la revista *Liberator*, etcétera,

13. Martín R. Sostre, “Reporte desde la prisión a mis amigos revolucionarios”, traducción de Julio Ramos, manuscrito inédito.

y mostraba imágenes o dibujos o leía un pasaje que se aplicaba a la situación. Así estimulaba el interés, vendía algunos libros, y formaba nuevos luchadores. Desde antes de la revuelta, yo siempre agitaba de la misma manera, discutiendo y debatiendo cuestiones políticas actuales en la librería¹⁴.

Julio Ramos lee a Andrés Bello y visibiliza una política (cuerpo y letra) para América Latina. Una política que la deslee, sin embargo, desde otros cuerpos y letras que quedaron, olvidados, en los márgenes de los relatos nacional-estatales. *El código Civil* de Andrés Bello tambalea con *Mi opinión sobre las libertades, derechos y deberes de la mujer*, de Luisa Capetillo, y este manifiesto se articula con las luchas de *Reporte desde la prisión a mis amigos revolucionarios* de Martín R. Sostre.

Esta política de la literatura, que va de texto en texto leyendo en voz alta, mira lateralmente. La mirada va desde el presente al pasado, el pasado se inventa, de texto en texto. Y esa invención no tiene otra función que la de animar políticas disidentes para el tiempo actual. De tal modo, las experiencias que ponen a circular estos materiales dicen de una vida singular, pero a la vez de sistemas de valores, ideas y formas institucionales dominantes como emergentes. Nunca es solo un sujeto el que toma la palabra.

En cierto sentido, ver lateralmente —situarse en los bordes, en los costados, desde fuera—, no parece ser otra cosa que cuestionar el propio dispositivo escópico que propone la modernidad latinoamericana. La letra, la luz y el cuerpo. La letra, su luz, da contorno y figura a cuerpos visibles que toman lugar y funciones en el nuevo orden de las repúblicas. ¿Cuáles son esos cuerpos? Tomemos solo dos ejemplos. Camilo Henríquez, en la inauguración del primer Congreso Nacional en Chile en 1811, inicia su discurso invocando al

14. *Ibíd.* p. 3.

Padre de las luces¹⁵. Esta es una luz natural, sin duda. De este Padre emanan dos luces: la revolución y la razón, que de regir un buen orden deberían plasmarse en un reglamento fundamental, una constitución que determine el modo en que se ejerza la autoridad pública para el pueblo. ¿Quién es el pueblo?, nos podríamos preguntar. E insistiendo en la pregunta, podríamos aún formular, ¿cuál es su cuerpo? Rápido y, sin misterio, se nos dice que ese pueblo es el de los hombres libres por naturaleza ¿Quiénes son éstos? Tal vez los hombres cuya fortuna los había hecho mercedores de letra y dinero y, justo por eso, cuerpo y visibilidad. En 1843 Andrés Bello en el *Discurso de instalación de la Universidad de Chile* indica que la “ley ha querido que la dirección de los estudios fuese la obra común del cuerpo”¹⁶. ¿Cuál es este cuerpo?, nos podríamos volver a preguntar. Uno encargado de repartir “luz”, indica Bello, desde “uno o más hogares (...) extendiéndose progresivamente sobre los espacios intermedios, penetrando al fin las capas extremas”¹⁷.

¿Tiene sexo este cuerpo? Ante esta pregunta Bello responde, rápido, y sin misterio: “la generalización de la enseñanza requiere gran número de maestros competentemente instruidos; y las aptitudes de éstos, sus últimos distribuidores son, ellas mismas emanaciones más o menos distantes de los grandes depósitos científicos y literarios. Los buenos maestros, los buenos libros, los buenos métodos, la buena dirección de enseñanza son necesariamente la obra de una cultura inteltec-

15. Camilo Henríquez, “Sermón en la instalación del primer Congreso Nacional”, *Escritos republicanos. Selección de escritos políticos del siglo XIX*, Santiago de Chile, Lom, 2011, p. 35.

16. Andrés Bello, “Discurso pronunciado en la instalación de la Universidad de Chile”, *Escritos republicanos*, op. cit., p. 89.

17. *Ibíd.*, p. 116.

tual muy adelantada”¹⁸. Hombres adelantados y benefactores, entonces.

Para Bello la luminosidad es algo que emana, naturalmente, de los cuerpos adecuados, los elegidos para la tarea del buen gobierno. Esta ligazón entre luz, razón y cuerpo, por un lado, y exclusión, letra y promesa, por otro, es el incipiente régimen escópico que se comienza a configurar durante el siglo diecinueve para las repúblicas latinoamericanas. No habría que olvidar que el régimen escópico —régimen de los cuerpos visibles— se une cómodamente a las metáforas de la identidad, la originalidad y lo natural. Estas son su marco.

Letra, cuerpo y luz. He ahí donde se constituye la imagen de la república. He ahí también donde es posible pensar su alteración. En los pliegues de esa imagen es donde encontramos otras historias, cuerpos e imágenes oscurecidas, invisibilizadas, pero con una variación: estas historias, cuerpos e imágenes no parecen tener como marco la luz clara de la identidad. Esa luz “natural” nunca emanará de sus cuerpos y, está bien, que así sea.

Desde otra luz, una que no oculta su mecanismo técnico y su artificio, y por ello distinta a la que proyecta la razón ilustrada, Julio Ramos deslee la letra luminosa de la república en el documental *Detroit's Rivera*¹⁹. La deslee desde la imagen.

Diego Rivera pinta murales en las paredes del patio interior del Instituto de las Artes de Detroit en 1932. Es filmado en su trabajo por orden de Edsel Ford, quien financia la obra. Rivera pinta seguido por un ojo mecánico que no parece abandonarlo. Rivera pinta sin descanso, escribe Frida Kahlo. Esta imagen es intervenida por un archivo visual de la industria automotriz Ford, cuerpo y maquina en el ejercicio repetitivo

18. p. 116

19. *Detroit's Rivera*, Documental escrito y dirigido por Julio Ramos. Edición a cargo de Tatiana Rojas y Martín Yernazain, Nueva York, 2017.

de ensamblar piezas. Estas imágenes son intervenidas, a su vez, por el archivo visual de la protesta social y huelga de los trabajadores de la industria Ford, quienes ven reducidas las plazas laborales y sus sueldos. Estas imágenes, se intervienen también, por el inicio de la producción bélica y la expansión colonialista y extractivista de la industria Ford en América Latina en busca de materias primas. Y estas últimas son intervenidas, por último, por el problema de la salud pública en Detroit. Frida Kahlo incursiona “alegremente” en los trabajos del arte, según cuenta algún registro gráfico. Imagen sobre imagen, una sobre la otra, una intervenida por la otra, imágenes como pliegues que van dando forma a “Detroit”, con la maquinización de la vida y la protesta social.

En un incesante montaje documental, Diego Rivera parece pintar lo que las imágenes de los archivos visuales exponen. En un juego de miradas, Rivera no parece mirar otra cosa que las imágenes de archivo que nuestra mirada contempla. *Detroit's Rivera* no parece tratar, estrictamente, de la mirada de Rivera trabajando en la realización de sus murales (a pesar que ésta sea la imagen que atrapa nuestra mirada), sino de la configuración de la experiencia de los trabajadores en cuanto clase social, entendiendo esta última como una experiencia colectiva que articula la identidad de sus intereses a la vez comunes a ellos mismos y en oposición a otros hombres (aquí la palabra hombre debe ser retenida de manera literal), cuyos intereses son distintos y casi siempre opuestos a los suyos.

Habría que preguntarse, entonces, por esa “experiencia” y por la “identidad” de los trabajadores. ¿Cuándo se constituye? Al menos deberíamos convocar dos temporalidades. Una de emergencia, y crisis, cuyo presente se pierde en la experiencia individual en las labores y los días de lo cotidiano. El recurso a la identidad de los trabajadores —por fuera de todo artificio y técnica— los vuelve invisibles al orden escópico cuya luz

“natural” no llega nunca a darles sombra. Esto lo sabe Luisa Capetillo, quien redobla su existencia en el hecho de escribir, es la ficción —no la verdad de su vida— lo que puede ser contada como su “vida”. Así lo hacen también los trabajadores de la industria Ford en Detroit, quienes repiten “artificialmente” su vida en la *Voz de los trabajadores*, en el *Noticiero fílmico de los trabajadores* y en *La liga foto fílmica de los trabajadores*. La función de esta “repetición”, del redoblamiento de la existencia en un dispositivo visual, no parece ser la misma que la del camarógrafo que va diariamente a filmar a Diego Rivera mientras trabaja por orden del “señor Ford”: antecedente inesperado de las cámaras de vigilancia y, también, de la época del archivo. Allí solo podemos esperar transparencia, registro y documento.

Distinto a aquello, para los trabajadores no es suficiente el mitin, la asamblea, la voz en voz que contagiosa informa, alerta y activa. Lejos de la vigilancia, estas cámaras fotográficas y estas cámaras de filmación no miran directamente, sino de manera lateral. Ponen en escena imágenes de vidas y cuerpos no relevantes para la cuenta del poder establecido. Imágenes que no tienen ni la luz, ni la resolución de las imágenes funcionales al orden dominante. Son imágenes desenfocadas como aquellas que se registran rápido y con miedo, como cuando una multitud huye de la represión policial. Imágenes de caída y muerte como las de sindicalistas en una huelga. O imágenes que en su desviación vuelven evidente la ordenación masculina, como la imagen de Frida Kahlo dibujando en su cuaderno. Su presencia fugaz parece intervenir dos zonas del mismo orden androcéntrico: la normalidad de los hombres encargados del capital industrial y la subversión de los hombres trabajadores.

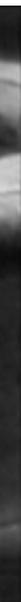
Toda imagen tiene un *punctum*, un lugar desde donde se deslee la propia imagen. Aventuraría que ese lugar que mues-

tra lo que se oculta, a pesar de estar completamente expuesto, en *Detroit's Rivera* es el preciso momento en que Frida Kahlo levanta la cabeza de un cuaderno en el que anota, o dibuja, y mira directamente a la cámara. Es en esta mirada donde, tal vez, sea posible sugerir una segunda temporalidad. Esa

mi
tan
zar
nue
mi
soc
mo
índ
bor
la v
lida
mi
par
vío



Frida Kahlo, imagen tomada del documental *Detroit's Rivera* escrito y dirigido por Julio Ramos, 2017.



ALTERACIONES DEL ARCHIVO CORPORAL

Si existe alguna correspondencia entre imagen y cuerpo, esa correspondencia es la letra. Una correspondencia paradójica. Puestas en el ejercicio de establecer el juego de intercambios que implica el co-responder, podríamos preguntarnos, a pesar de la extrañeza, por la antelación, la anterioridad, del cuerpo de su espectro impreso. ¿Cuánto de sus líneas, contornos y formas se mantienen visibles en la sustracción de su reflejo narrado? O, tal vez, nos podríamos preguntar si hay cuerpo —su imagen— sin técnica. Durante el primer *Congreso internacional de literatura femenina latinoamericana*, realizado en Santiago de Chile en 1987, desde distintas perspectivas se busca explorar esta relación paradójica entre letra e imagen, relación que no parece ser distinta a aquella que se signa bajo las palabras de “poder” y “cuerpo”.

En el contexto de introducción del Congreso, Nelly Richard advierte que “cualquier escritura en posición de descontrolar la pauta de la discursividad masculina/hegemónica compartiría el “devenir-minoritario” de un femenino que opera como paradigma de desterritorialización de los regímenes de poder y captura de la identidad normada y centrada por la cultura oficial”¹. La letra como dispositivo de poder fija y norma, pero establece, asimismo, los posibles e imposibles de un cuerpo.

¿Qué ocurre si este cuerpo es sexuado? ¿Tiene alguna relevancia preguntarlo? Preguntas sencillas, es cierto, pero de

1. Nelly Richard, “¿Tiene sexo la escritura?”, *Masculino/femenino. Prácticas de la diferencia y cultura democrática*, Santiago de Chile, Francisco Zegers, 1993, p. 36.

un poder de desestabilización y diseminación insospechadas. En la ligazón entre la letra y el cuerpo y, por sobre todo, en la sospecha en lo que esa ligación mienta es donde se comienza a configurar una nueva escena para el feminismo en América Latina. Una escena feminista que no solo busca insistir en los mecanismos clásicos para la transformación de los órdenes de opresión y dominio, sino que también pone atención en el dispositivo normativo y de control que es la letra. En esta línea de intervención, Eugenia Brito en la introducción a la edición de las actas del Congreso, que lleva por título *Escribir en los bordes*, indica que “no fue casual que un pensamiento sobre la relación en la mujer, la escritura y el poder hubiera surgido justamente en un país dominado por una tiranía y que ese pensamiento hubiera emanado de los cuerpos que ocupan el lugar más resistido de esa tiranía: la escritura”².

De tal modo, la letra no solo delimita sino que constituye letra por letra un cuerpo, letra a letra le da visibilidad o le margina. No podemos dejar de advertir, a su vez, un orden de dominio (así también lo enseñan las mujeres escritoras participantes del Congreso de 1987). No hay cuerpo sin letra. ¿Cómo alterar este particular dispositivo corporal? ¿Cómo hacer del cuerpo un lugar de interrupción de los órdenes de dominio? La respuesta a estas preguntas se presentaría en la figura de una sospecha. La sospecha, o desconfianza, que parece instalarse en lo relativo al “habla”. Este distanciamiento con la “locuacidad del habla”, por tomar una expresión de Foucault, no llevará a las escritoras que se dan cita en el Congreso del ‘87 a pensar la política feminista por fuera de sus regímenes de enunciación, es necesario contar con ellos. De ahí que se preste meticulosa atención a los modos en que esta “habla” se narra, se enuncia, se archiva.

2. Eugenia Brito, “Introducción”, *Escribir en los bordes. Congreso Internacional de literatura femenina latinoamericana*, Santiago de Chile, Cuarto propio, 1990, p. 7.

La emergencia de lo político-feminista solo es posible en la interrupción de aquellas narraciones, en la discontinuidad de “lo dado y la evidencia de lo visible”³. Es por esta detención en el habla y sus regímenes de enunciación que la voz —su verdad, presencia y visibilidad— se constituye e interrumpe en, y por, la letra. Entendida ésta como uno de los elementos esenciales que constituyen al dispositivo de poder que forma/delimita un cuerpo. La letra como afirmación y alteración del dispositivo corporal. La letra como lugar de fijeza y alteraciones.

No obstante ello, sabemos que el feminismo es una política de la toma de palabra y para ello es necesaria la afirmación de sí. Es debido a ese momento afirmativo que uno de los modos más habituales de definir el feminismo en América Latina sea como “política de mujeres”. Y no es extraño que así sea. Es en nombre de las políticas de mujeres como en la primera mitad del siglo veinte éstas lograron ser visibles para las democracias latinoamericanas en tanto ciudadanas de derecho propio. Es desde los feminismos de la identidad como se ha logrado introducir lo femenino en la trama jurídica, bajo la figura de los derechos humanos de las mujeres, por ejemplo. Y es desde estos feminismos con los que con éxito se ha logrado describir la política de la representación parlamentaria en el “dos” que las políticas de la presencia suponen.

¿Por qué, entonces, cuestionar estos feminismos que se proyectan desde las políticas de mujeres? ¿Acaso no demuestran a cada paso su eficiencia? ¿No han logrado hacer de lo público un lugar que también se dice con nombres de mujer? Es cierto, sin embargo, hay un desacuerdo entre las mujeres y las políticas de la presencia. De algún modo, las políticas de la acción afirmativa para poner en práctica su conocida eficiencia deben presuponer una definición de

3. Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008, p. 52.

mujer lo suficientemente transversal y “transparente” como para ser útil en el juego de la política. Esta transparencia termina por borrar la multiplicidad del cuerpo de las mujeres en favor de “un cuerpo”. No es nuevo indicar que esta “transparencia” hace ver un cuerpo que no es distinto que el de la mujer-madre todo cuidado y protección. Definición que vuelve transparentes a las mujeres, idénticas así mismas, proyectando en el espacio de la política una definición a priori que las define, una y otra vez, aferradas a un cuerpo reproductivo.

Esta condición escópica para las políticas de la afirmación de las mujeres oscurece, sin embargo, historias, cuerpos, sexualidades, políticas y, por paradójico que sea, también identidades. *Las mujeres son idénticas*. Su historia es la de la emancipación de los derechos cuya genealogía comienza a tramarse desde los primeros embates de Mary Wollstonecraft contra el orden revolucionario masculino con el que se daba inicio a la modernidad política; con las primeras peticiones de las sufragistas inglesas al derecho a voto; para luego dar cabida a los feminismos de la primera y segunda ola. *Las mujeres son idénticas*, idéntica es su historia. Sus cuerpos son luminosamente maternos. Su identidad se anuda en la letra, los derechos y la ciudadanía. *Las mujeres son idénticas*, su clase es la clase del privilegio ilustrado. Esa es nuestra historia, debemos contar con ella. Pero también es urgente empezar a (des) contar de ella para dar cabida a otras genealogías, cuerpos y políticas del feminismo. Otras historias que se narran en la genealogía de la liberación cuyas referencias nos llevarán a nombres como los de Sojourner Truth y su potente pregunta: ¿Acaso no soy una mujer?

Historias de esclavitud y liberación que darán posibilidad a mediados del siglo veinte a los feminismos de Angela Davis y bell hooks. Feminismos de la liberación que volverán explí-

cita la complicación de las mujeres con la política, complicación que no solo se resuelve con la adopción del orden ilustrado en miras de la incorporación, del reconocimiento. Esta complicación de las mujeres y la política —que es también una complicación con los feminismos de la emancipación— pondrá en escena otros cuerpos: mujeres negras, chicanas, latinas; otras sexualidades desanudando el binomio feminismo y reproducción desde feminismos lesbianos.

Otras historias como aquellas que son compiladas en *Esta puente mi espalda. Voces de mujeres tercermundistas en Estados Unidos*, editado por Cherrie Moraga y Ana Castillo en el año 1988. Un libro-monstruo que transita de este lado y del otro de la frontera, entendida ésta ya sea como territorio, sexualidad, escritura y lenguas. Un libro como metonimia del cuerpo; un libro como *una puente, una espalda* que soporta, que lleva el peso de prácticas y saberes de las mujeres de color.

Es en este punto, en el colectivo de identificación “mujeres de color”, donde me gustaría situar un posible lugar del desleimiento de los feminismos de la emancipación. Un primer acercamiento a esta definición “mujeres de color” nos podría hacer pensar en una política de la identidad que propiciara una segura vuelta al verdadero ser de las mujeres latinoamericanas.

Distinto a aquello, el colectivo de identificación “mujeres de color” da cabida a las prácticas y políticas de mujeres chicanas, asiáticas, afrodescendientes, indígenas y latinas. Mujeres de color, entonces, como un colectivo de des-identificación que permite pensar las políticas de las mujeres cuestionando el rasgo identitario que le es propio. Quizás al modo que lo insinuaba Gloria Anzaldúa, cuando alejándose del dos de lo masculino/femenino se declaraba “una persona *queer*, soy dos en un único cuerpo, tanto hombre como mujer. Soy la encarnación de los hieros gamos: la unión de contrarios en

un mismo ser”⁴. O tal vez como lo sostenía Chela Sandoval al aventurar metodologías de las oprimidas conceptualmente cercanas a los feminismos *cyborg*. En este sentido, Sandoval afirma: “Las tecnologías que componen las metodologías de las oprimidas generan formas de agencia y conciencia que pueden crear modos efectivos de resistencia bajo las condiciones culturales de la postmodernidad, y pueden considerarse constituyentes de una “cyborg” de resistencia”⁵.

Feminismos de “mujeres de color” que desde este lado se situarán en la polémica y la interrupción del sentido común compartido. Feminismos que se instauran en tanto zona fronteriza, intermedia, trabajando interpretativamente sobre la pesada herencia y legado del pensamiento occidental y sobre su incesante reelaboración o traducción. Feminismos que se sitúan, incómodamente, en el dos de la razón moderna colonial y su resistencia. Feminismos cuya política no deja de advertir el régimen escópico que ilumina y oscurece cuerpos y, por ello, trabajan de manera incesante destramando el esquema visual (su archivo) que les da contorno y figura. Habitualmente tendemos a pensar que el gesto emancipatorio se propaga de voz en voz en una especie de contagio cuyo principio estaría, principalmente, en el movimiento, en la acción. O quizás de modo más enigmático —espontáneo, casi mágico tal vez— el movimiento de la emancipación tomaría lugar cuando la masa cobra cuerpo. En la unión espontánea de un conjunto desordenado de sujetos que luego se transforma en un cuerpo compacto, tal como lo describiera Elias Canetti en *Masa y Poder*: “Un fenómeno tan enigmático como

4. Gloria Anzaldúa, “Movimientos de rebeldía y culturas que traicionan”, VV. AA., *Otras inapropiables. Feminismos desde las fronteras*, Madrid, Traficantes de sueños, 2004, p.76.

5. Chela Sandoval, “Nuevas ciencias. Feminismos cyborg”, VV. AA., *Otras inapropiables. Feminismos desde las fronteras*, op. cit., p. 85.

universal es el de la masa que surge de repente allí donde antes no había nada. Puede que ya se hubieran reunido unas cuantas personas, cinco, diez o doce, no más. Nada se había anunciado, nada se esperaba. Y de pronto se llena de gente”⁶.

Y “de pronto se llena de gente”, así parece ser la alquimia de la revolución o de la revuelta: donde en un momento no había nadie luego se halla una muchedumbre. E insisto, “se llena de gente”, esta insistencia no tiene otra intención que hacernos volver la mirada a esa “gente”. ¿Quién es esa gente? O, más propiamente dicho, ¿por quiénes está conformada esa gente, esa muchedumbre? Una respuesta distraída nos haría responder: la masa, la muchedumbre, la gente, está conformada por hombres y mujeres. Si eso fuese así, si la suma de los cuerpos en la gesta de la revolución o de la revuelta se contará de dos en dos —se contara en igualdad de hombres y de mujeres— el movimiento o la acción revolucionaria también sería parte de la política de las mujeres; pero como bien sabemos no ha sido así. La política del habla, y por ello la de la emancipación, con su sola invocación no favorece a las mujeres. De ahí la necesidad de la duplicación, del artificio, de la voz *en* la letra. Hasta aquí las mujeres que parecen “hablar” están mudas. Su representación siempre está fuertemente contenida por la mano de algún hombre que escribirá y educará sus miradas, sus gestos y sus palabras.

¿Dónde, entonces, la emancipación? Es en este punto donde nos distanciaremos de la idea de emancipación como simple “acción”. Dado este principio motor tendemos a pensar, en consecuencia, que todas aquellas situaciones signadas por la quietud de un cuerpo estarían lejanas de la agitación de la emancipación. Contrario a ello, creo que es posible, quizás hasta obligatorio, un tipo de revuelta que altere el marco que

6. Elias Canetti, *Masa y poder*, Barcelona, De bolsillo, 2005, p. 12.

enmarca a la acción, su archivo: esto es, una revuelta que se da en y por la escritura.

Una particular revuelta que silenciosamente se trama en textos escritos que comenzarán a rodar descuidadamente por la ciudad. Esta es la revuelta que toma lugar antes y después de realizado el Congreso de 1987. La literatura es el reino de la escritura, de la duplicación y el artificio, es quizás ahí donde reside su afinidad con el feminismo, entendido éste como una monstruosa interrupción. ¿Acaso no es eso mismo el feminismo? El deshilamiento del tejido de una ordenación de clases cuya explotación no se sustenta solo en lo económico, sino que implica un pacto interclasista —en lo relativo a la apropiación del cuerpo de las mujeres— que es, al mismo tiempo, un dispositivo (la familia heterosexual), un archivo (el ocularcentrismo).

En este particular orden de expresión y representación, que anuda letra e imagen, es donde podríamos situar la operación crítica que se despliega en el Congreso de literatura de mujeres de 1987. Si la estética tiene que ver con los modos en que las formas se visibilizan en el espacio de lo común, no sería del todo desacertado afirmar que toda estética incorpora también una poética: esto es, modos de decir, modos en que la letra se vuelve imagen conjugando dos modos de expresión: las retóricas de la emancipación contenidas en la letra como también las lógicas de dominio que la ley impone.

Bien podríamos sugerir que el movimiento feminista que este Congreso desplegó va desde la letra al archivo, y de éste a la imagen. Los posibles contornos de una imagen no solo se contienen en la palabra, sino que, por sobre todo, en el sistema de citas que gobierna la comparecencia/emergencia de discursos y prácticas en un momento determinado. Este sistema de citas no es otra cosa que un archivo. Dicho de otra manera, un archivo estructura los términos de un discurso

estableciendo los límites de lo que se puede y de lo que no se puede enunciar y ver en un tiempo y lugar dado. Resulta difícil, entonces, describir un archivo solo en su materialidad. De algún modo, el archivo se constituye siempre en un ambiguo “entre dos” entre materia y forma, entre letra e imagen. Empero, el elemento aún más pregnante que describe la lógica del archivo es la doble actualidad que instala. Doble actualidad escindida entre los soportes (materiales e inmateriales) y los efectos de realidad que reproducen. En virtud de la doble duplicidad que el dispositivo archivo contiene es que es imposible contenerlo bajo la arquitectónica de la memoria propuesta por el museo o la biblioteca. El archivo siempre es un exceso, un salto fuera del archivo. A los efectos de profundizar aún más en el funcionamiento de este dispositivo, habría que decir que lo propio del archivo es, paradójicamente, el cuestionamiento del sistema de clasificación y ordenación.

Queda aquí al descubierto la dialéctica entre destrucción y alteración que anima al archivo como dispositivo corporal. A partir de lo que esta dialéctica inscribe es posible sostener que lo que siempre subvierte al archivo son las propias letras/ imágenes que lo constituyen. Letras/imágenes, entonces, como archivos inmateriales, archivos invisibles que emergen como efectos de visualización de los mismos archivos.

Un archivo raro, éste que se comienza a configurar en el contexto del Congreso de Literatura del '87. Un archivo feminista, un archivo callejero y letrado que va narrando la emancipación en la duplicidad de la letra. Un archivo abierto, expuesto y producido en el margen o en los lindes de la razón bibliotecaria y sus sistemas de clasificación. Razón tiene Nelly Richard cuando advierte que:

La herencia de textos recibida como legado histórico-cultural tiene una conformación dada por las escalas de selección e interpretación de los materiales del

pasado que fija la autoridad (masculina) del saber histórico de la cultura oficial. Estas escalas van definiendo el Canon mayor que cada literatura reconoce como norma, para desplegar alrededor de ella la dialéctica continuidad/ruptura que articula la relación de los textos a los códigos de transmisión del saber literario⁷.

Dicho de otro modo, un archivo que en el acopio, selección y colección de libros escritos desde un vector de lo “femenino” como interrupción, dará visibilidad a otros nombres, cuerpos, límites y transgresiones al canon masculino y al cuerpo hetero-normado que describe. Un archivo que provee señas e indicios de un feminismo de la disidencia. Un feminismo que se afirma y disiente a la vez. Un archivo feminista y disidente que interrumpe el dispositivo de género del orden republicano de las naciones latinoamericanas.

Este mismo cuestionamiento es el que realiza Nelly Richard en *La cita amorosa*, libro que sobreescribe la imagen del artista visual chileno Juan Dávila. La letra feminista interrumpiendo el cuerpo luminoso de la diferencia de los sexos poniendo de relieve “una interpluralidad de referentes para objetivar la fragmentación de su cuerpo histórico nacional —fronteras sexuales: Dávila el travestido que juega con los signos de la identidad en una estrategia de las apariencias reconvertidoras de los roles de lo masculino y de lo femenino”⁸.

La figura elegida para esta perturbación de la representación de los sexos es la del viaje. El viaje como marca de apertura y cierre de un paréntesis: “traición al lugar —la ida— y la vuelta: su arrepentimiento que —disgresivo— puntúa una experiencia de lo transitorio y expone el sujeto a la

7. Nelly Richard, “¿Tiene sexo la escritura?”, *Masculino/femenino*, op. cit., p. 38.

8. Nelly Richard, *La cita Amorosa (sobre la pintura de Juan Dávila)*, Santiago de Chile, Francisco Zegers, 1984, p. 1.

interrupción: a la cesación de un tiempo carente de ilación. Experiencia (disruptora) de lo no permanente; el viaje —por simbólico que sea el itinerario que lo organiza— es el modelo de toda práctica de la discontinuidad”⁹.

En este viaje de traspasar insistentemente la marca de lo femenino, en tanto marca de una “presencia idealizada”, Richard interviene la geografía del cuerpo de la obra visual de Dávila desde las disidencias de la identidad, de lo incompleto, del simulacro y el collage. En este orden de filiaciones, afirma que “la experiencia del arte posibilita —para el sujeto de la creación— un trayecto de identidad a lo largo del cual los polos de lo masculino y de lo femenino (articuladores del juego de la diferencia sexual) se van rotando: coexistiendo en cada individuo —dichos polos dejan en el arte de ser excluyentes uno de otro para tornarse permutables y transferibles”¹⁰.

El arte en vínculo con el feminismo y la (post)pornografía —tres registros imaginales— son los encargados, paradójicamente, de “provocar la disolución de la unidad paranoica homosexual pluralizando sus términos y reintroduciendo en su interior (bajo la forma de una escisión) la potencialidad diferenciadora de una femineidad censurada por el contrato masculino”¹¹.

Distinto al dispositivo de género reproductivo y heteronormado, Nelly Richard describe un cuerpo que se narra en los tránsitos, en las idas y vueltas entre el arte, el feminismo y la (post)pornografía. No habría que olvidar que la pornografía, la visualidad que despliega, es un dispositivo farmacológico en lo que activa y desactiva en el mismo golpe de mirada. La imagen pornográfica vuelve extrema la luz que proyecta el esquema visual moderno colonial, el archivo

9. *Ibid.*, p. 1.

10. *Ibid.*, p. 10.

11. *Ibid.*, p. 13.

que le constituye y el cuerpo que describe. Desorganizar ese esquema, alterar las luces y sombras que proyecta, implica narrar de otro modo el cuerpo, activar otros archivos, alterar la mirada. El cuerpo (post)pornográfico es esa alteración. Un cuerpo alterado barrocamente. Un cuerpo artificio más cercano de la alteración que la unicidad de lo natural. Un cuerpo “anarcobarroco”, un cuerpo de alteración y retoque, que usa la distorsión estilística para simular-disimular el sentido, y con ello dar paso a una abolición de las jerarquías de poder a favor de un colectivismo igualitario¹².

El índice de estas disidencias barrocas, sin embargo, no se confía a la palabra, sino a la *letra*. Es en el redoblamiento pasivo, parasitario tal vez, de la palabra en la letra donde se sitúa este feminismo disidente. Es en este segundo gesto, que se resta de la performatividad de la palabra, donde este feminismo disidente se restará también de la afirmación del dispositivo de género reproductivo. Es precisamente en esa sustracción de la palabra donde se plantea otro feminismo. Un feminismo que descrea del poder de la voz puesto que no solo sospecha de la afirmación del tiempo presente que sin mucha vigilancia recrea, una y otra vez, el tiempo pasado en lo que tiene que ver con nombres y cuerpos de las repúblicas latinoamericanas, sino que sospecha a su vez del movimiento, espejo silente de la palabra, que en desapercibidos gestos, muecas y mimos reproducen jerarquías, subordinaciones y exclusiones.

A esta dimensión usualmente olvidada de la política, siempre y únicamente preocupada de la palabra, Julieta Kirkwood la llamará “cinestésica de la dominación”. Esta peculiar dimensión posa la mirada en la inercia de los mandatos

12. Nelly Richard, “Una alegoría anarco-barroca para este lamentable comienzo de siglo”, *Papel Máquina. Revista de Cultura*, núm. 5, Santiago de Chile, 2010, p. 52.

cotidianos que a pequeños golpes de voz y de movimientos automáticos van construyendo el género¹³. Este arte de la dominación por el movimiento, que siempre va urdida a la palabra, y casi siempre pasa inadvertida en lo inaparente de lo cotidiano, asigna un género, define roles y constriñe cuerpos. De tal modo, que deconstruir el género para Julieta Kirkwood pasa necesariamente por disentir de la palabra y del canon que ella porta. Así también ocurre con el feminismo de Nelly Richard.

Conocida la dominación y su mecanismo, las escritoras que fueron parte del Congreso del '87 parecen plantear un feminismo no tan interesado en la "acción" típicamente descrita, sino en un feminismo "disidente" cuyo mecanismo no será otro que el de la letra. Un feminismo del retraso de la letra. Un feminismo afirmado en el gesto moroso de leer y sobre-escribir la historia, la política y la teoría desde esquinas inesperadas. Un feminismo que se detiene en lecturas lentas y a contrapelo de los mitos y las certezas provistas por el conocimiento neutral, abstracto y masculino. En la alteración del archivo (nombres, cuerpos, genealogías), este feminismo no puede, y he ahí su radicalidad, sino proyectarse "disidentemente en cuanto mujer"¹⁴.

13. Julieta Kirkwood, *Feminarios*, Santiago de Chile, Documentas, 1987, p. 36.

14. *Ibíd.*, p. 19.



Portada del libro *La cita amorosa (sobre la pintura de Juan Dávila)* de Nelly Richard, 1984.

IDEOLOGÍA DE GÉNERO

La escena política que se configuró en los años ochenta del siglo pasado en torno a la “democracia de los consensos”, articulada a partir de dos bloques antagónicos en lo valórico-cultural, pero afines a un marco económico cuyo principio rector implicó la sustitución de un mercado interno industrial, por uno regido por las transacciones globales de un capital especulativo y financiero, parece estar hoy en crisis y en varios sentidos: crisis de la expansión y sustentabilidad del modelo económico, precarización laboral, migración forzada y severo daño al ecosistema global.

No se debe contar, sin embargo, como un fracaso de este diseño político económico la elevada abstención electoral, la apatía política y el desplazamiento de la distinción izquierda y derecha. No sin razón, a esta escena se la ha caracterizado como “pospolítica”. Por el contrario, debe verse en estos rasgos de baja participación electoral y desinterés político uno de los mayores éxitos de la “democracia de los consensos”. Entre los efectos de instalación de esta escena de pactos y acuerdos democráticos puede señalarse el empobrecimiento de la política en tanto relato emancipador. La política no solo sufre una crisis de futuro al agotarse una determinada experiencia de la temporalidad identificada con la modernidad y los relatos emancipatorios, sino que ésta deviene gestión de riegos, negociación continua de acuerdos en vista de una inseguridad ontológica que se identifica con una catástrofe continua¹. Catástrofe que hoy se asocia a expresiones como

1. De una amplia bibliografía, cito solo dos textos de referencia de la discusión actual: Niklas Luhmann, “La descripción del futuro”, *Complejidad*

“antropoceno”, “calentamiento global” o medidas “político-ambientales”, pero que en lo esencial se piensa a partir del cálculo económico y el *management*.

De tal modo, la razón económica neoliberal —y sus escenarios de gestión de riesgos y ganancias—, se presenta en la situación actual como la única ecopolítica capaz de mantener las condiciones de vida de la sociedad. En este escenario paradójico, queda siempre la posibilidad política de constituir en agentes de reacción a diversos “movimientos” o “sectores” de una ciudadanía despojada de una experiencia temporal de futuro. Así, por ejemplo, se podrían leer los actuales movimientos evangélicos y neoconservadores que con sus trompetas y admoniciones parecen decorar una escena de mistagogos y de fin de los tiempos.

Esta escena —que de ningún modo es nacional— expone en el presente un paisaje político polarizado en términos identitarios. Lo que parece todavía estar vivo de la política de los consensos es su “realismo” y “presentismo”. Manteniendo su diseño esencial, la política de los consensos ha comenzado a describirse en un arco cuyos extremos cada vez son más radicales y antagónicos. Esta radicalidad y antagonismo no debe ser confundida con la lucha de clases, pues desde el fin del “corto siglo veinte”, también adjetivado como el “siglo soviético”, los ejes disponibles para la discusión política parecen desalojar la posibilidad de presentar el debate de ideas en términos de superación del capitalismo. Es por ello que la polaridad antagónica hoy dominante se deja ver principalmente como la radicalización de tres tendencias que podemos asociar con la crisis o el agotamiento de una determinada idea

y modernidad: De la unidad a la diferencia, trad. Joxetxo Berian y José María García Blanco, Madrid, Trotta, 1998, pp. 155-166; Isabelle Stengers, *En tiempos de catástrofes. Cómo resistir la barbarie que viene*, trad. Víctor Goldstein, Madrid, Ned ediciones, 2017.

de futuro. En primer lugar, el fortalecimiento de discursos neoconservadores de ultraderecha; segundo, la desafección política con el porvenir; tercero, la sustracción o desaparición de la izquierda del escenario político. En otras palabras, la democracia de los consensos no supone solo el desplazamiento de la distinción entre izquierda y derecha como distinción dominante de la confrontación social, sino que en tanto democracia pospolítica da lugar a una crisis de futuro que favorece la radicalización de los movimientos neoconservadores de una ultraderecha política y social.

Desde el punto de vista de los diseños político-electorales, la “democracia de los consensos” o “democracia pospolítica” es impensable sin una transformación radical de nuestras nociones de comunicación y publicidad. En efecto, el paso de una esfera pública nacional a una esfera pública global supone también una transformación del espacio social. Una transformación de las topologías a partir de las cuales la modernidad erigió los conceptos de lo político y la política. Conceptos que suponen siempre a su vez una determinada noción de comunicación y de publicidad. La llamada “esfera pública global” trastoca los conceptos de soberanía, ciudadanía y democracia, pero de igual modo altera los conceptos y los espacios que solíamos identificar con lo público y lo privado, con la intimidad y la privacidad. Desde esta reconfiguración de la esfera pública global, todo lo que afecta a los sujetos puede ser hecho público. Es más, ese anhelo de existencia pública absoluta parece demandarlo la mirada de un público anónimo e íntimo que se materializa en las redes sociales. No habría que dejar de mencionar que lo que mueve la esfera pública global son los afectos, el tránsito o el estremecimiento de una inclinación fugaz, momentánea, actuada en un presente sin futuro.

De un modo pueril cada una de estas nuevas ciudadanía del mundo global va dejando una marca de gustos y disgus-

tos, miedos y esperanzas. Estas marcas son registradas una a una, y algorítmicamente las plataformas virtuales van constituyendo el mundo de afectos (miedos e inseguridades) que esta ciudadanía desea.

Lo que afecta no es de ningún modo solo el acontecer nacional. Los afectos se organizan en términos planetarios, en una inmensa red virtual, y sus efectos, a no dudarlo, son claramente materiales. Pienso, en este caso, en el “Bus de la libertad”, cuya trayectoria no parece ser distinta a la de la escena política que aquí relato. Este autobús de la libertad comienza su recorrido en el año 2001, con la creación de la organización ultraconservadora española “Hazte oír”. Los ejes que describen la política de “Hazte oír” son valóricos: defensa de la familia, libertad de educación y defensa de la vida humana. Temas que se vinculan a un orden “natural”. Desde el inicio lo que se deja ver es una fuerte molestia contra los acuerdos asumidos por la Cumbre Mundial de la Mujer realizada en Beijing en 1995. En este punto, “Hazte oír” replica la posición de la Iglesia Católica de rechazo a los acuerdos feministas.

Este rechazo a la cumbre de Beijing está asociado, entre otras cosas, a la introducción de la palabra “género” en la agenda global de Naciones Unidas. Siendo reducido el impacto de esta organización, y queriendo expandir su ámbito de influencia, “Hazte oír” se vincula en el año 2013 a la plataforma *Citizen Go*. A partir de ese momento la posición de “Hazte oír” alcanza un público de cinco continentes, con traducción a 11 idiomas. Puesta a circular en la esfera pública global, “Hazte oír” —ahora transmutada en *Citizen go*— incorpora a su maletín valórico una posición anti-LGTBI y anti-aborto. Con todo esto en la maleta, el “Bus de la libertad” inicia su recorrido por España, Estados Unidos, Colombia, México y Chile. Recorrido que es presentado como una cruzada contra la ideología de género.

La mención de este episodio altamente mediático no es casual. Tampoco es casual que el recurso del autobús circulando de modo “real” haya sido también el recurso utilizado por Donald Trump en su campaña electoral. De algún modo, el recurso del autobús logra poner en acción simultáneamente la idea de la circulación propia del capital financiero y de las redes sociales, el recurso al espectáculo y la vuelta a la verdad de las cosas. A pesar del uso de plataformas virtuales como elemento clave para la difusión de las políticas de ultraderecha, la posición declarada es la inversa: la política se hace en la calle, circulando en la vida de la gente. En este mismo sentido, el uso de plataformas virtuales y la información por ellas provista fue crucial en la última elección presidencial de Brasil. Según coinciden la mayoría de los análisis de campaña, Jair Bolsonaro no habría sido electo presidente de Brasil sin la existencia de las redes sociales.

Ahora bien, ¿qué tienen en común estas campañas políticas identificadas con la ultraderecha y el neoconservadurismo? En principio, al menos, se pueden señalar cuatro puntos de contacto. Primero, se diseñan y despliegan en una esfera política global, aun cuando su impacto busca ser local y nacional; segundo, a pesar que su diseño es eminentemente un producto de plataformas virtuales, reclaman para sí una “vuelta” a la verdad de la política, una vuelta a la vida de la gente, a una especie de realismo juzgado desde la perspectiva de la moralidad; tercero, son programas políticos que se organizan desde la defensa de la identidad nacional o sexual; y cuarto; han descrito como su otro antagónico la “ideología de género”.

Me detengo en este último punto. El feminismo no ha sido amigo de las derechas conservadoras, salvo cuando por feminismo se ha entendido política de mujeres. Y más estrictamente, cuando la política de mujeres se define a partir de

la complementariedad de los sexos. Este feminismo busca hacer obligatoriamente compatibles la vida doméstica/pri-
vada (crianza y maternidad) con la presencia de las mujeres
en la esfera pública, cuya agenda política incorpora hoy los
temas del emprendimiento, la superación de la brecha salarial
y la igualdad de oportunidades. No es casual, por ejemplo,
que en Chile, a comienzos del siglo veinte, sea el Partido
Conservador uno de los primeros partidos que vindica los
derechos políticos de las mujeres. El supuesto de esta alian-
za no es otro que aquel que afirma que “las buenas mujeres”
votan por los hombres buenos de derecha. Este feminismo,
amigo de la caridad, la beneficencia y la filantropía, debe en-
frentarse desde un comienzo a las acciones de un feminismo
radical. De ahí la necesidad que siempre ha tenido la derecha
conservadora de trazar un límite en política de mujeres: se
debe oponer el buen feminismo de la diferencia de los sexos
(complementaria y reproductiva) a los malos feminismos que
llaman a las mujeres a desertar del ideal doméstico o a borrar
la distinción de los sexos.

Esta definición y práctica conservadora del feminismo ha
vuelto hoy a tener tribuna en Chile. Las mujeres de derecha
no tienen problemas con identificarse como feministas, siem-
pre y cuando el feminismo sea una política de igualdad de de-
rechos, entendiendo “derechos” de una manera restringida.
Estas mujeres de la elite y feministas han sido privilegiadas,
adineradas, católicas, conservadoras, liberales, de derecha y
ahora neoliberales.

Su feminismo ha sido, sin duda, uno conservador. Un fe-
minismo cuya principal definición es aquello de “política de
mujeres”. Desde esta definición se establece una distinción
tajante y clara. A las mujeres de la elite les asusta la confu-
sión. Hay hombres y mujeres. El feminismo conservador es
heteronormado. De ahí se colige que el lugar de las mujeres

es la maternidad y la reproducción. Habría que decir que este feminismo conservador no debutó en Chile con los dichos de la Ministra del Ministerio de la Mujer y la Equidad de Género, o con las declaraciones de la presidenta de algún partido de ultraderecha. No solo ahora, ya a comienzos de siglo veinte, por ejemplo, las mujeres de la elite sabían detectar los movimientos antinaturales de algunos “feminismos”, malos por cierto. Feminismos que desafiaban el orden natural de las “cosas”. Estas feministas malas abominaban de la “sana y natural distinción de los sexos”. Estas feministas malas eran populares, trabajadoras, anarquistas y de izquierda. ¿Sabemos de sus historias? Poco, o nada. De lo que sabemos es del feminismo conservador, de sus nombres y genealogías.

La izquierda feminista en Chile que ha ingresado al espacio de la política institucional y parlamentaria ha quedado atrapada por este límite trazado por la derecha conservadora. Así ha sido desde la vuelta de la democracia en los años noventa. Es por esta razón que en el ámbito de las políticas redistributivas de democracia consensual la palabra “género” fue traducida casi sin pensar por “mujer”, y las “políticas de género” por “políticas de mujeres”. Lengua perfecta, a partir de la cual la izquierda feminista pone en marcha una política de empoderamiento de las mujeres —vía bonos y créditos— enmarcada en una economía de libre mercado. La derecha neoconservadora, convertida en derecha neoliberal (y por esto, en ultraderecha), esperaba así tranquila su turno en la alternancia democrática, sabiendo que en la izquierda feminista todavía había mujeres y de las buenas. Incluso más, podía calcular beneficios inesperados de estas políticas de reconocimiento y redistribución, en tanto su objetivo primordial no era otro que el de constituir a las mujeres en agentes de microcréditos y endeudamiento. No hay que olvidar que los sectores sociales vinculados a la derecha neoconservadora

y neoliberal en Chile son dueños de los medios de producción y de la banca.

Este estado postpolítico, propio de la democracia de los acuerdos, encuentra un punto de interrupción en la revuelta feminista. Revuelta que ha logrado poner en evidencia, en un novedoso esquema global y nacional, los consensos de la pospolítica y el feminismo neoconservador.

Feminismo disidente

No creo equivocarme al decir que el feminismo hoy se ha tomado la esfera pública global. La política parece decirse en y con el feminismo. Más que estar viviendo un “momento populista”, habría quizás que advertir en la calle los signos de un “momento feminista”, en cuyo nombre se podría articular un proyecto político de transformación y recuperación de la democracia. Para ello creo necesario la afirmación de un feminismo disidente que sepa estratégicamente poner en marcha diversas demandas y políticas que se enuncien contra las actuales democracias oligárquicas y corporativas (en este punto la protesta feminista coincide con el momento populista actual), y que logre desorganizar el dos de la diferencia sexual. Un feminismo necesario para hacer frente a la arremetida neoconservadora de la “ideología de género”, que busca, entre otras cosas, establecer la bien conocida distinción entre las buenas mujeres y su buen feminismo, y las malas mujeres y sus feminismos degenerados.

Insistir en la des-generación de la diferencia de los sexos, en las disidencias, el aborto libre y gratuito, a pesar de que suene como el apocalipsis para las derechas neoconservadoras y liberales. La ideología de género como orden dominante, lo sabemos, es y ha sido la familia patriarcal, el amor romántico, la heteronorma y los modos en que se ha narrado

el cuerpo. Este último punto me parece crucial y habitualmente olvidado en la urgencia de las luchas feministas.

El feminismo disidente, en la multiplicidad de políticas que despliega, no olvida que la política de la letra, también, es parte de la revuelta, debe serlo. Es preciso elaborar una política de la literatura feminista que en la escritura planee críticas a los atolladeros del presente, lea cuestionadoramente las historias y narraciones que de tanto repetirlas se han vuelto hegemónicas, y propicie las ficciones necesarias para habitar un mundo de justicia e igualdad. La letra feminista, entonces, como ficción habilitadora de la realidad y no de no futuros soñados. Su mecanismo no es otro que la duplicidad, repetir torciendo los sentidos dominantes. La ficción como si fuera realidad. Lo propio de la escritura es, entonces, el artificio, nunca la identidad. En la ficción y en la alteración que instala la escritura se describen otros cuerpos y otros tiempos para el feminismo. Otros cuerpos y tiempos disidentes de la línea recta de la heteronorma, de la neutralidad y de la abstracción de los saberes que la universidad inercialmente pone en escena una y otra vez. No habría que olvidar, en este sentido, a la universidad como un aparato ideológico del orden dominante.

Hacer frente al programa neoconservador de la "ideología de género", y su alianza estratégica con la religión evangélica, implica problematizar creativamente el vínculo entre feminismo y mujeres. A pesar de las diversas formas que ha ido adoptando el feminismo en América Latina, éstas no dejan de evocar, sin embargo, un malestar con los modos con los que se dice lo humano, el sujeto y sus derechos. Aun hoy, a ya años de la declaración francesa de los derechos del hombre y del ciudadano, vemos como lo que pretendía ser la promesa con la que se iniciaba la política moderna no termina por cumplirse. Es por ello que el feminismo no puede ser otra cosa que una salida de marco, otro archivo para la imagen

del cuerpo de lo común. Este desmarque nos hace, inevitablemente, poner en suspenso el relato de lo humano. ¿Qué parte nos toca de él? El feminismo disidente es, entonces, una salida de sí, un movimiento de letras, palabras, imágenes, cuerpos que nos sacan del eje vertical del sujeto, de su historia, de su temporalidad futural, de sus narraciones. Este movimiento desquiciante es un movimiento que vuelve inestable todo aquello que dábamos por seguro.

El régimen escópico es la condensación visual de una época y ésta implica, sin duda, un archivo del cuerpo. A pesar de los puntos ciegos y los claroscuros del tiempo que habitamos, hay algo que, sin embargo, sabemos: el dispositivo de género entendido como “diferencia sexual natural” está en decline. En su decaer, en su rechazo, se han ido acumulando, pliegue a pliegue, otros textos e imágenes que no hacen otra cosa que “hacer ver” otros cuerpos, poner de manifiesto otros cuerpos.

Un aparato, según la definición más usual, es un “objeto” compuesto por una multiplicidad de partes, elementos o piezas destinadas a dar cumplimiento a una función. Esta definición no está lejana a la de “máquina”, ambas palabras nos envían al mundo de la técnica, la invención y a la intervención. La segunda palabra “máquina”, sin embargo, parece contener a la primera: un aparato hace mover sus engranajes en vistas de hacer funcionar a una máquina.

¿Qué ocurre cuando el aparato es la universidad, su cuerpo es el archivo del Estado nación y la máquina es la ideología? ¿En qué lugar queda el sujeto en tal descripción? ¿El sujeto es quien manipula la máquina o es el sujeto intervenido? Este es uno de los singulares giros que introduce Louis Althusser en su fundamental ensayo *Ideología y aparatos ideológicos de Estado* (1969). Es sabido que el impacto que este breve texto produce a la teoría marxista implicó, entre otras cosas, cuestionar el fuerte presupuesto economicista que guiaba a los análisis sobre la transformación social, lo que tuvo como efecto dejar de pensar a la cultura, al lenguaje y a las prácticas como secundarias y, por ello, irrelevantes para dicho análisis.

Es en *Ideología y aparatos ideológicos de Estado* donde poder, dominio, explotación, conocimiento, cotidianidad y consentimiento se anudan en la palabra ideología. Siguiendo el hilo que la tradición marxista tensa desde el *Manifiesto comunista*, el *Dieciocho Brumario de Luis Bonaparte*, y *El Estado y la revolución* de Lenin, Althusser definirá el Estado como una maquinaria de represión que asegura a la clase dominante poder y riqueza, sometiendo a la clase trabajadora por el mecanismo

de la explotación capitalista¹. Si bien esta definición habla de cómo el Estado, su maquinaria, funciona, a favor de los dueños de los medios de producción, no dice nada de cómo la universidad es parte de aquella máquina.

Alejándose de la definición romántica e ilustrada que indica a la universidad como el supuesto lugar de la emancipación de la humanidad por la adquisición de conocimientos, la universidad descrita desde la conceptualización provista por Althusser es radicalmente distinta: la universidad es el aparato ideológico donde los sujetos adquieren los conocimientos, habilidades y técnicas necesarias para la reproducción del orden dominante. En virtud de ello, la universidad, en tanto engranaje de la máquina de la ideología, no es ajena al Estado, ni tampoco al orden económico.

En consecuencia, habría que indicar que Althusser no define la ideología como perteneciendo a un solo lugar o institución, sino que a una multiplicidad de engranajes —aparatos— que hacen que esta máquina funcione. Para ello, Althusser elabora una teoría materialista de la ideología en la que ideas y representaciones, lejos de tener una existencia “espiritual”, son parte de la relación (imaginaria) de los individuos con las relaciones de producción y las relaciones que de ella resultan. De acuerdo con esto, la ideología no implica, simplemente, el sistema de relaciones reales que gobiernan la existencia de los individuos, sino la relación imaginaria de esos individuos con las relaciones reales en que viven². Es, quizás, en este punto donde la definición de ideología se vuelve compleja toda vez que el concepto propuesto por Althusser dejar de ser parte de lo que circunda al sujeto, en tanto exterioridad, para ser

1. Louis Althusser, “Ideología y aparato ideológico de Estado”, Slavoj Žižek (comp.), *Ideología. Un mapa de la cuestión*, trad. José Sazbón, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2003, p. 122.

2. *Ibid.*, p. 141.

parte de la estructura de identificación que permite que el sujeto sea tal. La filósofa Judith Butler llama la atención sobre la complejidad de esta definición de ideología que no solo parece describir un orden de lo social, sino que, principalmente, describe un orden de subjetividad y sujeción³.

Para Butler, el concepto de ideología encuentra su eficacia en el hecho de ser parte esencial en el proceso de la formación de la conciencia de los sujetos cuyo comienzo se encuentra, a juicio de la filósofa, en la adquisición del habla: “La primera alusión a la “conciencia”, la cual resulta fundamental para el éxito o la eficacia de la interpelación, se relaciona con la adquisición de dominio, con el aprendizaje para “hablar bien”⁴.

La adquisición de esta habilidad vincula una multiplicidad de lugares, escenificando nuestras pequeñas y secretas escenas de familia en un espacio que no es propiamente ni público ni privado, y que encuentra en el sistema escolar una instancia de modelación de los distintos estadios formativos de la subjetividad. De tal modo que es en el propio “sujeto” donde se condensa un orden ideológico. En otras palabras, es en la formación de la subjetividad donde se enlaza Estado, familia y formación (no habría que olvidar que la formación siempre implica un “archivo”). He ahí el lugar de la ideología, he ahí su “máquina”. He ahí, también, la dificultad para su transformación.

Cierta descripción de la teoría marxista del Estado establecía una fuerte, aunque no del todo precisa, distinción entre poder de Estado y aparatos de Estado. Según esto, se afirmaba casi de un modo tautológico que “El Estado es el aparato re-

3. Judith Butler, *Mecanismo psíquicos del poder*, trad. Jacqueline Cruz, Madrid, Cátedra, 2001.

4. *Ibid.*, p. 130.

presivo de Estado”⁵. Tal distinción tenía como razón principal habilitar un lugar desde donde disputar el Estado al orden dominante por la clase trabajadora. En este sentido, Althusser indica:

1) el Estado es el aparato represivo de Estado”; 2) se debe distinguir entre poder de Estado y el aparato de Estado; 3) el objetivo de la lucha de clases concierne al poder de Estado y, en consecuencia, a la utilización del aparato de Estado por las clases (o alianza de clases o fracciones de clases) que tienen el poder de Estado en función de sus objetivos de clase, y 4) el proletariado debe tomar el poder de Estado para destruir el aparato burgués existente, reemplazarlo en una primera etapa por un aparato de Estado completamente diferente, proletario, y elaborar en las etapas posteriores un proceso radical, el de la destrucción del Estado (fin del poder de Estado y de todo aparato de Estado)⁶.

A pesar de que Althusser acepta la distinción entre poder de Estado y aparato de Estado, no le parece suficiente para entender cómo se establece y mantiene el dominio de una clase por sobre las otras. Es necesario “otra cosa”⁷. Esta otra cosa ausente de la teorización marxista clásica, a juicio de Althusser, son los aparatos ideológicos de Estado. Los aparatos ideológicos se encuentran junto a los aparatos represivos, aunque nunca se confunden. Distinto a los aparatos represivos de Estado —cuya función esencial es la mantención de un orden determinado mediante la violencia explícita—, los aparatos ideológicos de Estado no son asumidos de manera inmediata

5. Louis Althusser, “Ideología y aparatos ideológicos de Estado”, op. cit., p. 124.

6. *Ibíd.*, p. 124.

7. *Ibíd.*, p. 125.

como “aparatos de Estado”, sino como instituciones distintas, e incluso autónomas, del Estado. Los aparatos ideológicos de Estado se organizan en sistemas que agrupan una gran cantidad de entidades (instituciones) diferenciadas entre sí. Estos son el sistema de la religión y sus distintas iglesias; el sistema escolar en todos sus niveles formativos y distintas formas de pago; el sistema jurídico; el sistema político; el sistema comunicacional; el sistema sindical, el sistema de la familia y el sistema de la cultura⁸.

La dificultad de identificar de manera clara a estos sistemas como aparatos de Estado se debe a que sus formas de presentación y funcionamiento son muy diversas y plurales: pensemos, por ejemplo, en las universidades estatales y privadas en Chile hoy. Esta diversidad y pluralidad hace que el “cuerpo” de los aparatos ideológicos de Estado no sea inmediatamente visible. Un segundo rasgo clave que oscurece el reconocimiento de los aparatos ideológicos de Estado es que actúan en el ámbito de lo privado. Un ejemplo ejemplar es la familia. ¿Acaso no habría resistencia, y mucha, si se nos dijera que la familia, nuestra familia en su propia singularidad, no es más que un aparato de reproducción del orden dominante?

Y es, precisamente, ese el camino tomado por Althusser. Desde la perspectiva que introduce el filósofo marxista, la familia no sería sino uno de los lugares en los que se reproducen las condiciones de producción. En este punto, Althusser es enfático al señalar que incluso un “niño sabe que una formación social que no reproduzca las condiciones de producción al mismo tiempo que produce, no sobrevivirá siquiera un año”⁹. Es precisamente ahí, en la íntima zona de lo privado, donde actúan los aparatos ideológicos de Estado en el orden de la “reproducción”.

8. *Ibíd.*, p. 126.

9. *Ibíd.*, p. 115.

¿Cómo se reproducen el conjunto de ideas, sentidos y emociones que hacen que un orden dominante se mantenga? Este conjunto de ideas, sentidos y emociones se reproducen en lo cotidiano percibido a distancia del Estado. En este punto habría que volver explícito que Althusser vincula poder de Estado, aparato represivo de Estado y aparato ideológico de Estado a una formación social que “produce y que para producir las condiciones de su producción debe reproducir las fuerzas productivas y las relaciones de producción existentes”¹⁰. La palabra clave para este análisis es la palabra “reproducción”¹¹.

Desde la perspectiva abierta por Althusser, la familia no es solo el lugar donde nos sentimos en casa, el lugar de los afectos compartidos, sino que es también el lugar donde recobramos fuerza, donde nos preparamos (alimentación e higiene) para salir día tras día a “producir”. Althusser en lo relativo a la familia indica:

La reproducción de la fuerza de trabajo se opera, en lo esencial fuera de la empresa. ¿Cómo se asegura la reproducción de la fuerza de trabajo? Al darle a la fuerza de trabajo el medio material para que se reproduzca: el salario. El salario figura en la contabilidad de la empresa, pero no como condición de la reproducción material de la fuerza de trabajo, sino como “capital mano de obra”. Sin embargo, es así como “actúa”, ya que el salario representa solamente la parte del valor producido por el gasto de la fuerza de trabajo, indispensable para su reproducción; aclaremos indispensable para reconstituir la fuerza de trabajo del asalariado (para vivienda, vestimenta y alimentación, en suma, para

10. *Ibíd.*, p. 116.

11. Louis Althusser, *Sobre la reproducción*, trad. Alfredo Brotons, Madrid, Akal, 2015.

que esté en condiciones de volver a presentarse a la mañana siguiente —y todas las santas mañanas— a la entrada de la empresa); y agreguemos: indispensable para criar y educar a los niños en que el proletario se reproduce (en X unidades: X puede ser igual a 0,1,2, etc.) como fuerza de trabajo¹².

Entonces, la familia es un aparato ideológico, sin duda, pero no lo es solo porque actúa como el refugio donde se recobran fuerzas para seguir haciendo rodar los engranajes de la máquina, o porque es el lugar donde se reproduce la clase proletaria, lo es por sobre todo por la ordenación sexual que mantiene y reproduce, cuya norma es la heterosexual. Debe ser advertido que esta norma es invisible para Althusser, tal vez por los límites androcéntricos en los que circunscribe y despliega su trabajo teórico.

Habría que indicar, entonces, que la familia no solo es el lugar que reproduce las condiciones necesarias para que el trabajador reinicie su trabajo día tras día fuera del hogar, sino que asimismo es el lugar que reproduce un orden social heteronormado. El supuesto no explícito que anima *Ideología y aparatos ideológicos de Estado* es que el trabajador es un hombre y quien reproduce, cría y educa es una mujer. Lo que, precisamente, hace ver Althusser es su propio punto ciego. Desde este supuesto no dicho, el orden ideológico no es en ningún sentido neutro en lo relativo al lugar que ocupan los cuerpos sexuados ni tampoco a los roles que asumen lo masculino y lo femenino en la formación social. Por el contrario, bien podría ser afirmado que es, precisamente, éste el presupuesto oculto de todo orden ideológico. Es a partir de esta ordenación heterosexual que se describe y distingue lo visible, lo invisible, lo cultural, lo natural, lo público, lo privado, y desde el cual

12. Louis Althusser, "Ideología y aparatos ideológicos de Estado", op. cit., p. 117.

se organizan jerarquías, valores y estatus. No está de más indicar que es lo masculino lo que antecede y organiza tales jerarquías y valoraciones.

La estructura de la familia, entonces, no es en ningún sentido marginal al modo de producción. El tipo de familia, su estructura, las maneras en que describe su lazo afectivo y se vincula a la esfera del trabajo, son elementos claves para el funcionamiento del modo de producción, entendido éste como un orden político, cultural y económico. Estos vínculos e interrelaciones describen un particular dispositivo de género. La teórica feminista Teresa de Lauretis lo describe del siguiente modo:

La construcción del género continúa hoy tan diligentemente como en épocas anteriores, por ejemplo, como en la era victoriana. Y continúa no solo donde podría suponerse —en los medios, en la escuela estatal o privada, en los campos de deportes, en la familia, nuclear o extendida o de progenitura única para resumir, en lo que Louis Althusser ha llamado los *aparatos ideológicos del Estado*. La construcción del género continúa también, aunque menos obviamente, en la academia, en la comunidad intelectual, en las prácticas artísticas de vanguardia y en las teorías radicales y hasta y por cierto especialmente, en el feminismo¹³.

Con acierto Teresa de Lauretis da visibilidad a la ordenación androcéntrica que organiza el mundo de las letras, las ciencias y el arte. Frente a esa afirmación nos podríamos preguntar de qué modos la universidad reproduce este orden androcéntrico. Para ello, retomemos algunos elementos antes expuestos. No deberíamos olvidar que el aparato escolar, en todos sus

13. Teresa de Lauretis, "Tecnologías del género", *Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo*, trad. María Echániz Sans, Madrid, horas y HORAS ediciones, 2000, p. 36.

niveles, es el aparato ideológico dominante del Estado. De ahí que no sea la función principal de la universidad generar ideas y representaciones que busquen revolucionar el orden establecido, por el contrario, su función esencial es la reproducción de lo existente. Ninguna de las obras que transforman el siglo veinte se escriben siguiendo las normas del aparato universitario. No lo fue *El Capital* de Karl Marx, no lo fue *La interpretación de los Sueños* de Sigmund Freud, no lo fue *El segundo sexo* de Simone de Beauvoir.

En un sentido crucial, la universidad más bien sigue el ritmo de los tiempos: cuando el orden era estatal y nacional, masculino y productivista, la universidad tenía como misión la de cautelar el sentido (alma) de la nación y se proyectaba desde un orden común que excluía explícitamente a las mujeres. Hoy el orden dominante es global, neoliberal, androcéntrico y democrático.

Es, quizás, esta última palabra la que deberíamos definir con cierto detalle, pues, es ella —la democracia— el vínculo de continuidad con la formación social anterior, aun cuando la democracia hoy remite a otro orden político económico. Es, por ello, que por democracia no hacemos referencia al orden que se dice en la afirmación “el gobierno del pueblo”, o al conjunto de palabras tramadas en las voces de libertad, igualdad y fraternidad. Distinto a ello, democracia, hoy, hace referencia a un modo de entender la política como una ordenación global, occidental, cuyo principal eje descriptor es el consenso¹⁴. En un primer momento, este consenso se busca en los distintos Estados nación a través del perfeccionamiento de los mecanismos y procedimientos eleccionarios que, por extraño que parezca, han llevado a las más altas cifras de desafección política en el mundo. En un segundo momento, este consenso se busca

14. Jacques Rancière, *El viraje ético de la estética y la política*, trad. María Emilia Tijoux, Santiago de Chile, Palinodia, 2005.

en la mantención de un equilibrio macroeconómico corporativo-financiero sustentado en la ideología de los derechos humanos. No debemos dejar de mencionar que será este segundo momento el que enmarca y regula el orden de las políticas locales-nacionales entendidas éstas como un lugar intermedio entre el aseguramiento del capital trasnacional y los déficits de las lógicas redistributivas internas. Esta ideología de los derechos se describe en tres niveles: los derechos humanos, el humanitarismo y el capital humano. Tres niveles interrelacionados que, como indica Nancy Fraser, funcionan en un modelo político y económico: post-westfaliano y post-keynesiano; esto es, su funcionamiento vulnera las soberanías nacionales y no necesita del modelo redistributivo de las economías del Estado nación¹⁵.

De lo anterior es posible afirmar que la condición actual de la universidad no es extraña del modo de producción imperante, nunca lo ha sido. Insistimos, cuando el modo de producción fue feudal, la organización de la universidad no difería del todo del orden eclesiástico. Cuando el modo de producción fue capitalista y productivista, la universidad trabajó al servicio del engrandecimiento del Estado nación. Ahora cuando el modo de producción es capitalista y neoliberal, la universidad es global y su lengua es la de la cuantificación. No habría que dejar de indicar que, tal vez, sea la universidad, su funcionamiento y transformación actual, el síntoma de este nuevo orden democrático gubernamental. Lo que se ha mantenido sin cambio, sin embargo, es su condición androcéntrica¹⁶.

15. Nancy Fraser, *Los triunfos del feminismo*, trad. Cristina Piña Aldao, Madrid, Traficantes de sueños, 2015.

16. Alejandra Castillo, "Lo simple, lo doble, la universidad", *Enraonar: An International Journal of Theoretical and Practical Reason*, núm. 60, Barcelona, 2018 pp. 29-39.

En lo que se deja enunciar de lo anterior, deberíamos desconfiar de la simple idea que incorporando a las mujeres al aparato escolar en todos sus niveles —como ha ocurrido en el contexto de las democracias neoliberales— se resuelve el problema del androcentrismo de la universidad. Distinto a ello, me gustaría sugerir que si bien el neoliberalismo no excluye a las mujeres de su cálculo, el marco que hace funcionar su ordenación económica política sigue siendo androcéntrica. De igual modo ocurre con la universidad y con el archivo que describe su cuerpo y el de la sociedad.

Manifiestos para narrar/ver otros cuerpos

Durante el siglo veinte hubo, sin embargo, tres fuertes embestidas contra la luminosidad del cuerpo universitario y su androcentrismo. Estos movimientos contra el saber de los hombres son los que todavía hoy hacen tambalear la institucionalidad universitaria desde una perspectiva feminista. Estas embestidas se figuran en tres textos y se anudan a tres escritoras. Virginia Woolf, Simone de Beauvoir y Donna Haraway. Sus libros son *Tres guineas* (1938), *El segundo sexo* (1949) y *Manifiesto cyborg* (1984), respectivamente. Tres libros que bien podrían ser descritos como manifiestos que habilitan otros archivos y, por ello, otros cuerpos para la reorganización del espacio de lo en-común.

Habría que señalar que estos textos-manifiestos no tenían como objeto principal cuestionar el aparato universitario, ni tampoco fueron escritos bajo las normas “universitarias” exigidas por el saber objetivo y científico de su época. Recordemos que *Tres guineas* es una extensa carta; *El segundo sexo*, es un monumental tratado sobre la alteridad que no se ajusta a ningún registro disciplinar; y *Manifiesto cyborg* es un breve texto reñido con las normas de la “transparencia comunicativa”. Los tres coinciden, sin embargo, en poner cuidada

atención en la condición masculina de la producción de saberes, en la exclusión de las mujeres del orden letrado y en la mistificación de lo femenino. En muchos sentidos, estos escritos son completamente excéntricos a los límites y normas que describen a los saberes disciplinares y, no obstante ello, en su excentricidad logran que algo en el funcionamiento del aparato universitario se estropee y, en tal desajuste, deje en evidencia lo que permanecía oculto: la ordenación masculina del saber universitario.

Sabemos que la estructura narrativa del manifiesto es la de afirmación, su fin es la de poner en evidencia un hecho, una verdad. Aun cuando el manifiesto se enuncie en tiempo presente su lógica temporal es la de la doble actualidad. Un texto cualquiera no se vuelve un manifiesto solo porque logra describir con exhaustividad los sinsabores de una época o porque su escritura busca como efecto principal la movilización de cuerpos e ideas. Habría que decir también que no es lo distintivo de un manifiesto definirse como un relato de futuridad. Un manifiesto, por ello, no sigue las reglas de la prognosis o de la ciencia ficción.

A diferencia de lo anterior, el rasgo fundamental de la escritura de un manifiesto es la de convocar dos temporalidades —pasado y futuro— en la actualidad que se organiza en la lectura. Un manifiesto es siempre un artefacto literario. Es en el tiempo de la mirada, en un aquí y ahora, donde se actualiza el tiempo pretérito de la escritura en el simple acto de leer. Un manifiesto no sufre el embate del tiempo, no pierde frescura, ni novedad. Un manifiesto nunca está fuera de tiempo, su tiempo es justo el tiempo de su lectura, cada vez que se repasan sus líneas, se pone en escena la primera vez de su enunciación que no es distinta a una política o una intervención específica en lo realmente existente. Lo que hace que un texto cualquiera se vuelva un manifiesto es, de tal modo,

una porfiada resistencia al tiempo. La escritura de manifiesto nunca vuelve sus afirmaciones obsoletas. Un manifiesto es siempre actual no importa cuándo, ni dónde fue escrito.

Otro elemento que hace de un texto cualquiera un manifiesto es la intención de posicionar una escritura a contrapelo de algún aspecto de la realidad. En este sentido, un manifiesto es siempre polémico y logra hacer evidente un orden injusto, pero sobre todo el potencial de un manifiesto está en su capacidad de hacer presente una realidad distinta. Así ocurre con *Tres guineas*, *El segundo sexo* y *Manifiesto cyborg*.

Cada uno de aquellos textos pone en evidencia el estrecho vínculo entre el cuerpo de la universidad y lo “común” de la comunidad. Lo común tanto para la universidad como para la comunidad es todo aquello que describe el orden de los hombres, su “humanidad”. En este punto, no habría que olvidar que por mucho tiempo ser parte de la universidad implicaba ser parte de la comunidad de los hombres; los saberes en ella aprendidos cohesionaban este orden de lo común; sus metas y logros no eran distintos de las metas y logros obtenidos por aquellos hombres educados. En más de un sentido, el cuerpo de la universidad calza punto a punto con el cuerpo de lo social y éste con el cuerpo de los hombres.

En conocimiento de esa sincronía entre universidad y orden social, Virginia Woolf no oculta su sorpresa cuando un hombre culto, adinerado y filántropo le escribe preguntándole qué hacer para evitar la guerra. Esta carta la recibe en el año 1935 y retarda la respuesta tres años. ¿Cómo ella podría evitar la guerra? ¿Por qué ella debería responder aquella pregunta, si como mujer está al margen de las causas que las inician tanto como de las razones y escaramuzas que le dan término? Y, más aún, ¿por qué un hombre culto confiaría en el consejo de una mujer? En este mismo tono de interrogación Woolf se pregunta: “¿cuándo se ha dado el caso, anteriormente, de que

un hombre culto pregunte a una mujer cuál es la manera, en su opinión, de evitar la guerra?"¹⁷.

La respuesta a aquella extraña pregunta es el libro *Tres guineas*, un manifiesto a favor de la educación de las mujeres. Con la porfiada actualidad del manifiesto, *Tres guineas* plantea la pregunta por la guerra en relación a la educación y la diferencia de los sexos. He ahí la extrañeza. De una manera inédita para la crítica social de su época, Woolf hace explícita la conformación masculina del orden social. Y no solo aquello, sino que, de un modo inédito, Woolf vuelve manifiesta la vinculación entre clase y sexo. La escritora inglesa se siente en la incómoda posición de responder a una carta que parece errar en la destinación. Y esta carta equivoca su dirección en dos sentidos, según Woolf. En primer lugar, la misiva va dirigida a una mujer que —igual que cualquier otra— está excluida solo por su sexo de las prestigiosas escuelas tanto como de las importantes universidades de su país. El presupuesto del envío, sin embargo, es otro. Woolf pertenece a una clase social que le permite elevarse sobre su sexo y comportarse como un "hombre culto". La respuesta de Woolf es una extensa demostración de lo contrario. Esta demostración indica el segundo equívoco del remitente.

Tres guineas es el primer manifiesto político literario que vuelve explícito el acuerdo fraterno patriarcal de exclusión de las mujeres del pacto social. Este acuerdo es interclasista, las hijas de hombres educados también son excluidas al igual que las mujeres pobres. Cuando se es mujer no hay lugar para el privilegio. En este sentido, Woolf indica:

Ambos procedemos de lo que en esta época híbrida en la que, pese a que el nacimiento puede ser de mixto origen, las clases siguen estratificadas, se ha dado en lla-

17. Virginia Woolf, *Tres guineas*, trad. Andrés Bosch, Barcelona, Editorial Lumen, 1999, p. 7.

mar, por razones de comodidad, la clase culta. Cuando nos encontramos en carne y hueso hablamos con el mismo acento; utilizamos los cuchillos y tenedores de la misma manera; esperamos que el servicio doméstico guise la comida y lave los platos después; y, sin grandes dificultades, podemos hablar, durante la cena, de gente y política, de la guerra y la paz, de barbarie y civilización, de todas las cuestiones, ciertamente, apuntadas en su carta... Pero estos tres puntos suspensivos son un abismo, una separación tan profunda y abrupta entre nosotros que, durante estos tres años, he estado sentada en mi lado del abismo, preguntándome si acaso puede servir para algo intentar hablar al otro lado¹⁸.

Las clases se escenifican en esta pequeña escena familiar en la que los dueños cenan y conversan, mientras el servicio doméstico prepara y sirve la comida para luego lavar y dejar todo en orden. Hasta aquí no parece haber diferencias, salvo los puntos suspensivos que no tienen otra misión que poner en evidencia una diferencia largamente olvidada: la diferencia de los sexos.

La suspensión del relato busca poner de manifiesto la abrumadora diferencia entre ser hombre o mujer aun cuando se pertenezca a la misma clase social. Los puntos suspensivos hacen visible la partición sexual que antecede a la partición de las clases. Con la claridad que le falta en este punto a Engels en el *Origen de la familia, de la propiedad privada y el Estado* (1884), en lo que tiene que ver con la diferencia de los sexos, Woolf parece admitir que las mujeres no habitan el mundo de los hombres. Ese es el momento en que aquella "escena familiar" comienza a tomar forma de manifiesto.

La mudez de las mujeres frente a los problemas del mundo es el resultado de un modo de entender la formación escolar

18. *Ibíd.*, p. 9.

que se organiza en la exclusión de todo aquello que se aleja de la norma masculina. Hacer de los puntos suspensivos un lugar para la toma de palabra de las mujeres implica para Woolf formar a las mujeres en igualdad de condiciones, incorporarlas al mundo del trabajo y, por último y quizás lo más importante, transformar los modos en que se reproduce un orden segregado por sexos cuyo índice de valorización comienza y termina con lo masculino¹⁹.

Si la pregunta que el hombre con educación dirigía a Woolf tenía como objeto averiguar formas en que se podía evitar la guerra, la respuesta no podía ser más acertada; evitar la guerra no pasa solo por incorporar a las mujeres al “mundo de los hombres”, sino que pasa por transformar ese mundo que ha hecho posible la guerra: “La mejor manera en que podemos ayudarle a evitar la guerra no consiste en ingresar en su sociedad, sino en permanecer fuera de ella, aun cuando colaborando a sus fines”²⁰.

Woolf parece sugerir a las mujeres seguir siendo extrañas al mundo educado y en sus márgenes darse a la experimentación necesaria para transformar la figura de la humano siempre descrita en la “figura de un hombre (...) la quinta esencia de la virilidad, el tipo perfecto del que los otros son imperfectas reproducciones”²¹.

En los términos propuestos por el hombre educado, su cultura y su universidad, no es posible evitar la guerra. Entonces, el problema no está solo en la exclusión, sino en la reproducción, inadvertida, de dicha cultura y sus saberes por la escuela y el aparato universitario. Años después de la publicación de este importante texto, la filósofa francesa Simone de Beauvoir retoma el problema de la “reproducción” del cuerpo del an-

19. *Ibíd.*, p. 219.

20. *Ibíd.*, p. 252.

21. *Ibíd.*, pp. 248-249.

drocentrismo por los diversos campos del saber. Esta tarea es acometida en *El segundo sexo*, publicado en el año 1949.

¿Qué hace de este extenso tratado sobre la alteridad de lo femenino un manifiesto? La primera respuesta podría ser negar la pregunta. El libro de Beauvoir no podría ser un manifiesto, precisamente, por lo que la pregunta enuncia: su extensión. Un tratado en cualquier campo del saber no podría llegar a constituirse en un manifiesto. Y, no obstante, sabemos que *El segundo sexo* es el manifiesto del feminismo del siglo veinte. Una segunda respuesta más atenta a los contenidos tratados en este libro se inclinaría, tal vez, por rescatar la introducción, por ejemplo, y desestimar el resto del libro cuya estructura narrativa pareciera más cercana al estudio que a la de un manifiesto.

Distinto a aquello, me gustaría afirmar que *El segundo sexo* se constituye en un manifiesto para el feminismo por el hecho de plantear los modos en que las distintas áreas del saber, desde antiguo, vienen describiendo lo femenino y la femineidad como una alteridad radical por fuera de la norma de lo humano. *El segundo sexo* “hace ver” lo que siempre ha estado junto a los conocimientos que adquirimos —es parte de ellos— pero que, sin embargo, no vemos. Desde esta perspectiva, este libro de Beauvoir no termina con su lectura, muy por el contrario, enseña a leer de otro modo y, por lo tanto, su intervención no deja de reproducirse en el espacio de la “producción de saberes” que es la universidad, aun cuando sea un libro que nunca tuvo como destinación el espacio universitario.

De un modo magistral, Beauvoir repasa algunas de las escenas teóricas más importantes de comienzos de siglo —como son el materialismo histórico, el psicoanálisis o las ciencias— para “hacer ver” en qué grado las mujeres muy visibles en aquellos relatos no parecen tener el don de la palabra, están mudas. Cada gesto o palabra por ellas enunciadas es antece-

dida por la mirada masculina, su representación está contenida por la mano de algún hombre que escribe por ellas. El marco imaginal que narra a las mujeres no parece ser otro que el figurado androcéntricamente.

¿En qué sentido podría la universidad ser el lugar para la emancipación de las mujeres, si ésta no hace sino reproducir un orden que las excluye? ¿Cómo pensar su emancipación? Para responder aquellas preguntas debemos tomar distancia de la idea de emancipación como acción. Y aventurarnos por el camino que planteaba antes Woolf, la “suspensión”. Pensar la lectura y la escritura como detención de la normalidad del discurso universitario y su androcentrismo. Así lo creyó también Beauvoir:

liberar a la mujer es negarse a encerrarla en las relaciones que mantiene con el hombre, pero no negarlas; si se afirma para sí, no dejará de existir *también* para él: al reconocerse mutuamente como sujetos, cada uno seguirá siendo para el otro una alteridad; la reciprocidad de sus relaciones no suprimirá los milagros que genera la división de los seres humanos en dos categorías separadas; el deseo, la posesión, el amor, el sueño, la aventura; las palabras que nos conmueven: dar, conquistar, unirse, seguirán teniendo sentido; por el contrario, cuando quede abolida la esclavitud de la mitad de la humanidad y todo el sistema de hipocresía que supone, la “sección” de la humanidad revelará su auténtico significado y la pareja humana recobrará su verdadera imagen²².

A pesar de la distancia geográfica, temporal y la diferencia idiomática, tanto Woolf como Beauvoir no dudan en volver explícito el supuesto androcéntrico del saber. Una posible intervención a la persistente condición masculina del saber, y

22. Simone de Beauvoir, *El segundo sexo*, trad. Alicia Martorell, Madrid, Cátedra, 2005.

del sistema escolar, es abogar por el ingreso de las mujeres a la ciudad letrada. El ingreso igualitario de mujeres y hombres al mundo de las letras es exigido por Woolf y Beauvoir. Tal petición busca desbaratar el acuerdo masculino que excluía a las mujeres de las aulas y, por tanto, de todo trabajo calificado. Sin embargo, la embestida contra este orden androcéntrico no termina ahí. Ambas intervenciones suponen también una suspensión, una interrupción. Es, tal vez, en esta última petición —compleja e imposible de garantizar solo con la incorporación de las mujeres al “mundo de los hombres” — donde estos textos dejan de estar enmarcados por una época determinada para transformarse en “manifiestos”.

Mantenerse extrañas, afirma Woolf, inventar por fuera de los límites del saber instituido, esto es, experimentar en los límites de las normas que propone la universidad²³. Beauvoir insistiendo en la interrupción y por qué no, también, en la extrañeza, afirma que las mujeres no nacen sino que “devienen”, y por ello, nunca podrían ser plenamente figuradas por el saber masculino.

Es en esos tres puntos suspensivos y en la incertidumbre del devenir donde la bióloga y feminista Donna Haraway escribe *Manifiesto cyborg*, publicado en el año 1984. Desde el lenguaje de las ciencias, y asumiendo la transformación de las narraciones de lo humano por la intervención de la genética y los estudios en cibernética, propone un feminismo que no solo busca intervenir el orden androcéntrico del saber, sino que, por sobre todo, cuestionar, y de modo radical, el acuerdo entre economía, Estado, producción de saberes y orden heterosexual. Este manifiesto feminista se plantea polémicamente con la simple idea de “incorporar” a las mujeres al sistema escolar para proponer, distinto a ello, desde la técnica, el arti-

23. Virginia Woolf, *Tres guineas*, op. cit., p. 99

ficio y la ficción una figuración posgenérica de la humanidad. En tono paródico esa figura es el “*cyborg*”.

El *cyborg* es nuestra ontología, nos otorga nuestra política. Es una imagen condensada de imaginación y realidad material, centros ambos que unidos, estructuran cualquier posibilidad de transformación histórica (...) El *cyborg* es una criatura en un mundo postgenérico. No tiene relaciones con la bisexualidad, ni con la simbiosis preedípica, ni con el trabajo no alienado u otras seducciones propias de la totalidad orgánica, mediante una apropiación final de todos los poderes de las partes en favor de una unidad mayor. En un sentido, no existe una historia del origen del *cyborg* según la concepción occidental: una ironía final, puesto que el *cyborg* es el también terrible *telos* apocalíptico de las crecientes dominaciones occidentales de la abstracta construcción de individuos²⁴.

No deberíamos dejar de indicar que el *cyborg* no busca suplantar a este o aquel sexo sino que su metáfora busca poner en evidencia las coordenadas que organizan el saber culto y riguroso, el régimen ocularcéntrico que despliega. Para Haraway estas coordenadas son la identidad, el origen y la finalidad. No se trata, entonces, solo de hacer visible lo que ha estado excluido sino de transformar las coordenadas que han hecho posible tales exclusiones. Desde esa perspectiva, Haraway no solo pone en cuestión las tradiciones que han constituido el saber universitario como un orden masculino —clasista y racista—, sino las propias coordenadas que hacen de aquellos órdenes y tradiciones saberes “serios y legítimos”.

Pensar hoy la universidad (su cuerpo y el orden que reproduce) implica, necesariamente, este ejercicio de lectura obli-

24. Donna Haraway, *Simians, Cyborgs, and Women. The Reinvention of Nature*, New York, Routledge, 1991, p. 150.

cua en y desde los márgenes, intervenir su cuerpo con “contra archivos” que permitan otros cuerpos, historias e imágenes.

Las imágenes se describen hoy en el marco de lo farmacológico en lo que estimulan e intensifican, pero también en lo que alteran. Es tal vez, esta última seña, la alteración –lo que altera de/en la imagen– lo que debiese ser explorado en las imágenes disidentes y desertoras del régimen escópico actual.

IMAGEN POLÍTICA

¿Qué podría ser el arte en el marco de las democracias neoliberales anestésicas? ¿Qué es el arte político en este contexto?

Ante tales preguntas habría que comenzar señalando que la propia formulación de lo que se entendía por arte político no dejó de suscitar desacuerdos durante el siglo veinte. Rastros de una polémica inacabada que aún hoy ronda al arte cuando éste se declara en cercanía de la política. A las habituales complicaciones del arte y la política descritas en las señas de la instrumentalización o de la vanguardia, hoy habría que agregar la complicación del tiempo.

¿Cuál es el tiempo del arte? O, más bien, deberíamos preguntar: ¿Cuál es el tiempo de la política? Ambas preguntas presentan una dificultad. Si bien nunca ha sido sencillo responder sobre la temporalidad del arte político, al menos cuando éste se confiaba en los relatos de la emancipación y la transformación revolucionaria, su temporalidad no parecía ser otra que la del porvenir, si bien su acción se debía comprometer con el presente. La dificultad aparece cuando ese relato de transformación se ve desprovisto de su enunciación utópica, volviéndose solo un arte del presente. Enhorabuena para algunas y algunos. Esta es la opinión del artista visual austriaco Kryztof Wodiczko, quien en *La vanguardia transformadora. Un manifiesto del presente* propone una práctica artística crítica cuyo telón de fondo es la democracia y los derechos humanos y, sin embargo, sus palabras maestras son las del diseño, funcionalidad y usuario¹. Debe ser destacado que el

1. Kryztof Wodiczko, "La vanguardia transformadora. Un manifiesto del presente", VV.AA., *El arte no es política/la política no es el arte*, Brumaria, N. 34, Madrid, 2014, pp. 227-248.

lazo que une arte, política y presente se viene enlazando sin pausa desde los años noventa. Así lo vuelve explícito Susan Buck Morss en *What is Political Art*². En 1997, en el contexto de la exposición *InSITE97*, realizada en Tijuana, la teórica del arte llama la atención sobre los posibles sentidos que podrían otorgarse al sincretismo formado por el par “arte político”. De las distintas miradas y perspectivas que se abrían en aquel entonces para definir el arte político, se destacaba el emergente contexto de la globalización, el cuerpo y la violencia. Estas temáticas buscaban, sin embargo, indicar algo más: el tiempo. O, dicho de otro modo, de qué manera el futuro (progreso), el pasado (detención) y el presente (contexto) articulaban la propia relación entre arte y política.

Si bien el problema entre el arte y la política parece irresoluble, es siempre posible confiar en una definición mínima. Es a partir de ese mínimo que Buck Morss define el arte político como una crítica práctica contextualizada. No es casual por ello que sean la instalación y la performance las prácticas artísticas que con más fuerza toman lugar en la escena del arte en la época de la globalización y de la mercantilización de las formas de vida. Debe ser advertido, además, que la breve indicación de Buck Morss no hace sino definir, a pesar de sus aprehensiones, el arte político como un arte del presente. Un arte que interviene, que interrumpe el diagrama de lo social con la pretensión de que el arte sea la continuación de la política por otros medios³. Así ha sido desde entonces.

2. Susan Buck Morss, *What is Political Art?* Una primera versión de este ensayo fue presentado en la Conferencia “Tiempo privado en espacios públicos” organizada como parte de *inSite97* en el Colegio de la Frontera del Sur, Tijuana, 22 de noviembre de 1997.

3. *Ibid.*, p. 27.

Imagen y tiempo

Esta descripción del arte político desde la temporalidad del presente se ha vuelto más compleja. Lo que en un momento parecía sacar al arte de dualismos irresolubles parece limitar hoy su posicionamiento crítico. Esta limitación estaría en la propia definición del arte político como arte del presente, toda vez que la propia temporalidad del capitalismo neoliberal no es otra que la del “presentismo”⁴. En esa coincidencia, el arte compartiría las señas que parecen definir al orden del neoliberalismo: su movimiento (la proyección), su velocidad (la rapidez) y su figura (el ciclo). Así lo nota la teórica del arte Ketí Chukhrov en *The False Democracy of Contemporary Art*⁵.

Si el arte quiere ser de interés debe salir de los márgenes del arte. Si el arte busca intervenir el orden existente debe adscribir a las retóricas de la democracia de las corporaciones. Si el arte busca involucrarse en lo social debe transformarse en pedagogía. ¿Qué es la pedagogía en el diagrama de las democracias cuyo marco es el orden neoliberal? Tal vez algo como lo propuesto por el artista sueco Thomas Hirschhorn en *Gramsci Monument* (2013). Una biblioteca comunitaria, una radio, una sala de conferencias, todo emplazado efímera y precariamente entre un conjunto de edificios destinados como vivienda social en el Bronx de Nueva York. Proyección y diseño en la instalación de un centro comunitario efímero. La rapidez de una edificación que no tiene otro propósito que el de conectar la cotidianidad, la privación y la transformación social desde sus aparatos culturales. A esta inmediatez se suma un retorno, una repetición, la lógica diseminante de

4. Cristián Gómez-Moya y Miguel Valderrama, *Inventario. Hegemonía y visualidad (1987-2017)*, Santiago de Chile, Palinodia, 2019.

5. Ketí Chukhrov, “The False Democracy of Contemporary Art”, *e-flux Journal* #57 <http://www.e-flux.com/journal/on-the-false-democracy-of-contemporary-art/>

una revuelta. No olvidemos que el monumento a Gramsci sucede al monumento Deleuze, al monumento Spinoza y al monumento Bataille. Monumentos todos emplazados en los márgenes del privilegio.

A esta escena del arte se le ha llamado post-autónoma. Se entiende por este último concepto aquel movimiento que va desde el objeto de arte hacia los contextos de arte, “insertando las obras en medios de comunicación, espacios urbanos, redes digitales y formas de participación social donde parece diluirse la diferencia estética”⁶. Una definición de post-autonomía que calza con la difuminación de la obra en las relaciones que ésta genera y la subsunción de la autoría en las posibilidades de su reproductibilidad técnica. Bajo esta línea de argumentación Néstor García Canclini indica que “la firma, la noción de autor, queda subsumida en las emisiones de la publicidad, los medios y los colectivos no artísticos”⁷.

A partir de ahí habría que admitir la mutación de la obra de arte, mutación que daría lugar, principalmente, a dos cuestionamientos. Un primer cuestionamiento va dirigido al dispositivo conceptual que sostenía la obra de arte narrándola en un orden teleológico. El segundo cuestionamiento apuntaría al dispositivo temporal que describía a dicha obra en un tiempo pasado. La teleología y la temporalidad pretérita han sido relevadas por el “acto” y por el presentismo. Si tuviésemos que señalar un vector o agente desencadenante de esta mutación tendríamos que advertir en la “vida misma” la causa generadora de esta mutación. La vida, sí, la vida incesantemente inmiscuyéndose en la obra. La vida, pero con una variación: la vida técnicamente expuesta, técnicamente reproducida. Pensemos, por ejemplo, en las performances, las

6. Néstor García Canclini, *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*, Buenos Aires, Katz, 2010, p. 17.

7. *Ibid.*, p. 17.

instalaciones y las intervenciones artísticas que tienen en la reproducción técnica (la fotografía, el video documental) su principal soporte de exhibición y permanencia; su presencia y memoria está dada precisamente por esta mediación técnica. Nuevamente, aquí, archivo, reproductibilidad técnica y vida. La obra deviene vida y la vida deviene archivo documental y, por eso mismo, deviene “imagen”.

¿Hay otro tiempo para el arte y la política? Un tiempo que desconfíe del presente como ciclo, pedagogía y flujo y, por ello mismo, que desconfíe de este presente propuesto como fin de la política. Un arte cuyo tiempo disloque el marco de las democracias corporativas contemporáneas. Distinto al flujo y a la rapidez de la aceleración del tiempo, la operación visual que intente intervenir las coordenadas del orden ocularcéntrico debe intersectar el diagrama del presente (su cálculo y política) desde cuerpos, temporalidades y narraciones inactuales al poder.

MUSEO TRAVESTI

El museo instituye “un cuerpo”. Este cuerpo no es distinto al cuerpo que porta el orden dominante. El sexo de este cuerpo se nombra y narra en el dispositivo de género heteronormado. La forma museal, en tal sentido, no deja de ser un pliegue del cuerpo que comienza a conformarse a partir del siglo dieciocho en la atadura de cuatro zonas: la declaración de los derechos del hombre, la formación de los estados nacionales, el régimen democrático y la incipiente, pero acelerada, conformación del modo de producción capitalista.

El museo, al igual que dichas zonas, universaliza, abstrae y sustrae. Quizás su principal función sea la sustracción. Cada una de las piezas que ingresan al archivo expositivo del museo, a pesar de su disparidad, se vuelven semejantes. La sobrevida que otorga el museo a los objetos, independiente de su materialidad, se logra mediante la pérdida de su singularidad. El cobijo que procura el museo es visual, cada pieza comparece en el museo como una “imagen”. Desde sus inicios, el museo ya contenía, en cierto sentido, el museo imaginario de Malraux. Esta es la primera pérdida, o más bien la primera transmutación. La materialidad de cada una de las piezas que ingresan en el espacio museal transmuta en visualidad¹.

La razón del museo es ocularcéntrica. En lo que tal afirmación expone, bien podría ser dicho que el régimen escópico que se despliega con el orden moderno tiene en la figura del museo un lugar central. El museo hace aparecer, da visibili-

1. Victor Silva Echeto, “Arqueología, ‘museo imaginario’ e imaginación”, *Imágenes descarnadas. Cuerpo, política e imaginación*, Valencia, tirant humanidades, 2019, pp. 37-45.

dad al cuerpo de la modernidad, un cuerpo que se describe blanco, ilustrado y masculino. Ingresar al espacio de las luces —a la luminosidad letrada de la modernidad— implica desposeer el propio cuerpo. El museo despliega una estética de la desaparición, precisamente porque “hace aparecer” —explica Jean-Louis Déotte².

Para que el museo haga “aparecer” son necesarias las operaciones de la universalización y la abstracción. Cada uno de los elementos que ingresan al museo (lienzo, objetos, utensilios, cuerpos) no solo “aparecen” para ser exhibidos, sino que se vuelven “semejantes” unos con otros. ¿En qué radica la semejanza? Cada uno de los objetos que son parte del museo se vuelven imágenes; dichas imágenes reflejan el cuerpo del orden dominante; toda imagen museal lo es al precio de su descontextualización y abstracción; el tiempo histórico que las enmarca es el mismo, todo museo es un museo de historia. En relación a esta última señal de semejanza, habría que decir que cada objeto/imagen que comparece dentro de los muros del museo pierde su singularidad (su historia, su cuerpo), y no obstante adquiere al mismo tiempo un lugar en el cuerpo universal de un relato del arte descrito desde la perspectiva del individuo-espectador moderno europeo. Es en este pliegue de la historia universal del arte donde se pliega también cierta definición de humanidad.

En esta historia universal del arte los cuerpos concretos se exponen desnombrados, presos en las redes de nombres propios que son los de la geografía, los de la historia, los de los héroes y de los relatos. Este es el poder del museo universal, este es el poder del oclularcentrismo. El haz lumínico de las imágenes de la historia universal se refleja en la mirada

2. Jean-Louis Déotte, *Le musée, l'origine de l'esthétique*, Paris, L'Harmattan, 1993.

distraída del individuo-espectador, quien en la reflexión se constituye en parte de una nación.

Si el poder del museo radica en la sustracción de la particularidad, no solo del objeto/imagen exhibido, sino también del propio espectador, ¿cómo pensar la alteración desde la figura del “museo”? Una posible respuesta es la ofrecida por Jacques Rancière en *Le spectateur émancipé*³. Confiándose de la aritmética democrática, Rancière aprehende el movimiento doble de la ruina de la singularidad, y la consiguiente aparición de la universalidad que la forma museal entrelaza, como el inicio del régimen estético democrático.

Habría que destacar que este régimen estético describe la “semejanza” en tanto posibilidad igualitaria. Distinto a lo propuesto por Déotte, quien centra su análisis de la formación del museo en la “aparición de los objetos”, la perspectiva adoptada por Rancière es la del “sujeto emancipado”. Desde la aritmética igualitaria de la democracia, el propio hecho de la consignación indistinta de objetos terminaría por hacer ceder, y finalmente destruir, los muros excluyentes del museo. Antes de Duchamp y su inodoro, síntomas de esa ruina ya se asomaban en la obra pictórica de Édouard Manet, por ejemplo, quien interrumpía el “estilo nacional” incorporando indiciariamente cuerpos y relatos no metropolitanos⁴. La función del museo —como la de todos los aparatos que conforman el régimen estético democrático— es la formación de la escena de lo público en tanto lugar de intercambio crítico y deliberativo. Es en esa escena donde confluyen la estética y la política.

El espectador emancipado, entonces, como figura del “quien sea” del orden democrático. Y, sin embargo, sabemos que a pesar de dicha función democrática del museo, la mira-

3. Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, Paris, La fabrique, 2008.

4. Hal Foster, *Diseño y delito*, trad. Alfredo Brotons Muñoz, Madrid, Akal, 2004.

da de los espectadores —con más frecuencia de lo deseable— no hace sino reflejar “la nación o el pueblo” que deben llegar a constituir. O, dicho de otro modo, el reparto de visibilidades, lugares, funciones y tiempos en el régimen democrático no parece tener otro horizonte que la esfera pública de deliberación y, en consecuencia, también a su sujeto. Esa esfera sobre la que se establece el reparto de lo sensible que propone Rancière se ha alterado: el archivo que la constituía, el registro tecnológico que la describía y, por lo tanto, la visibilidad de los cuerpos y sus políticas. Asumiendo tal alteración, habría que advertir en consecuencia la alteración del propio museo. El museo tenía la particular condición de transformar en objetos visuales a cada uno de los elementos que albergaba. Dicha transformación se debía a la razón expositiva que describía el espacio museal.

El régimen escópico que describía a dicha razón expositiva era la que se trazaba en el relato moderno, el perspectivismo, el dualismo cartesiano y la fijeza de un orden natural que se extendía también a la descripción de los cuerpos y su sexualidad. La alteración de ese archivo es teletecnológica: las imágenes interviniendo en las coordenadas del régimen de lo moderno, la técnica interviniendo en la narración del cuerpo. En lo que se deja enunciar en dicha alteración, es posible establecer la transformación del reparto de lo sensible (visibilidades, lugares y funciones) y, por tanto, el régimen escópico y de los aparatos que lo constituyen. Las imágenes de este régimen escópico son múltiples, descentradas, gozan de la mejor resolución, en edición continua, y están disponibles a un *click* de distancia. Quizás estas dos últimas descripciones, a decir la propia alteración que las imágenes actuales suponen y su potente infiltración en la vida cotidiana, permitan afirmar que las imágenes ya no refieren más que a las propias imágenes desanudándose del registro de la “semejanza” natural.

Las imágenes no refieren a nada, pero al mismo tiempo constituyen “todo” el mundo que habitamos. Las imágenes digitales son estas imágenes. En vínculo con los intereses económicos del capitalismo financiero, especulativo y de plataformas, estas imágenes vuelven a organizar, una y otra vez, el haz luminoso del cuerpo “natural”, sus distinciones, jerarquías, deseos y exclusiones. Pero no solo ello. La peculiar virtud de la alteración en las imágenes permite, no obstante, infiltrar el espacio visual con imágenes que activan otros archivos (cuerpo y deseos) que buscan desestabilizar no solo el régimen de la mirada, sino también, y aquí radica su importancia, el régimen oculacéntrico. Distinta a la línea luminosa de la rectitud de las imágenes dominantes, estas otras imágenes son imágenes inclinadas, en continua desviación. Su movimiento no es la progresión rectilínea, sino el decline, la caída y la desviación, el movimiento de un encuentro que en oblicuidad e inclinación da lugar a otros archivos para otros cuerpos.

Las imágenes editadas y las imágenes inclinadas alteran el aparato espacial del museo, sin duda. No es ninguna novedad advertir que desde hace ya un buen tiempo el museo abandonó su fijeza para comenzar a describirse en el movimiento, en el flujo y el nomadismo. El museo se mueve, se abre, interactúa. Las o los visitantes no esperan solo “ver”, sino participar, interactuar con las “obras de arte” que de manera progresiva han abandonado la forma pictórica para describirse desde la instalación y la performance. El museo es cada vez más albergue de arte efímero, corporal y documental⁵. Desde algún sentido, el museo más que dar cobijo a “elementos” ha comenzado a dar lugar al impreciso objeto de la “vida”, ya sea en un registro corpóreo, como en las

5. Boris Groys, *Arte en flujo. Ensayos sobre la evanescencia del presente*, trad. Paola Cortés Rocca, Buenos Aires, Caja Negra, 2016.

performances o acciones de arte; ya sea en la insistencia de una experiencia pretérita traída al presente en la forma de documentalidad. La vida, entonces, insistiendo en el artificio, en la duplicación, en la imagen.

Si como señala Déotte el museo es siempre ruina, pérdida o borradura de la multiplicidad de las prácticas, cuerpos e historias, cabría entonces preguntar el porqué de la proliferación de museos imaginarios a partir de la segunda mitad del siglo veinte. Desde el *Museo imaginario* de Malraux, hasta *Mi Museo de la cocaína* de Michael Taussing, pasando por el *Micromuseo* de Gustavo Buntix, se han venido plegando, uno tras otro, proyectos museales íntimos, fantásticos o paródicos, muy lejanos de la lógica de la consignación y de autoridad de los museos de los Estado nación.

En ese orden de alteraciones es donde podríamos situar el *Museo Travesti* del artista visual peruano Giuseppe Campuzano. Tal como lo indica Giuseppe Campuzano, el museo travesti es un museo falso. ¿Qué sería, por el contrario, un museo verdadero? Quizás uno que fija un lugar, es más, es “un lugar” en el que se anudan identidad, memoria e historia. Estas tres últimas señas son las que se han alterado. Estas tres señas son las que también altera Campuzano.

El *Museo Travesti* es un particular proyecto museal creado en el año 2003, en que se anuda una vida, la de Giuseppe Campuzano, con el archivo del travestismo en Perú. Si la lógica del museo es la de hacer aparecer para borrar, luego, en la indistinción de la semejanza, *el Museo Travesti* recupera para sí tal lógica —o quizás solo las prendas que le cubren— para hacer comparecer el archivo de un cuerpo no previsto por el orden del museo moderno colonial. Más que una simple repetición, el movimiento que propone el *Museo travesti* es el de la superposición.

En cierto sentido, el *Museo Travesti* ocupa el mismo lugar museal, habita su nombre, imita sus rituales expositivos, pero sin la fijeza de la posesión de un “lugar”. El *Museo Travesti* es, por el contrario, una muestra itinerante de un archivo incompleto que en su conjunto busca narrar la historia de cuerpos y sexualidades disidentes al dispositivo de género heteronormado. El archivo que consigna este particular de museo de Campuzano rehúye la línea recta, prefiere el desvío, la vuelta y la oblicuidad. La temporalidad que rige a este archivo travesti no sigue la progresión del futuro. Así ocurre en la performance de Giuseppe Campuzano y Germáin Machuca, *Las dos Fridas-Sangre/semen-Línea* (2013) que vuelve atrás y repite —no una, sino dos veces— la imagen de la performance *Las dos Fridas* (1989) del colectivo Las yeguas del apocalipsis, conformado por Francisco Casas y Pedro Lemebel, que a su vez repite *Las dos Fridas* (1939) de Frida Kahlo. ¿Dónde situar el original, dónde la copia en este archivo travesti del arte?

El *Museo Travesti* toma el lugar del museo, pero no lo apropia; toma su nombre, pero en falso. Presupone la visibilidad que ese lugar y nombre otorga a los objetos que alberga. Y, sin embargo, no busca la incorporación, ¿cómo podría? La incorporación, lo sabe Giuseppe Campuzano, es la desaparición en la luminosa semejanza que el cuerpo de la humanidad dona. Distinto a aquello, el *Museo Travesti* busca en su mimesis, dar visibilidad a la diferencia sexual para luego interrumpir la categoría de sujeto “hombre” que el concepto de humanidad no deja de reiterar en la paradójica abstracción del cuerpo del museo —y por extensión del cuerpo de la nación.

Mimesis e interrupción para alterar la línea recta que la humanidad traza en las historias y en las vidas no previstas tanto para esa humanidad como para el orden museal. “Con el Museo Travesti propongo trascender tales disyuntivas binarias (salvaje-civilizada, centro-margen, hombre-mujer) en

el acto de entrar al museo, travestida de museo, para travestir al museo, como caballo de Troya, máscara indígena o retrovirus, aquellos actos travestis de siempre como performatividad y discurso”⁶.

En lo que deja ver este gesto mimético y su interrupción, bien podría ser dicho que la lógica museal que adopta Giuseppe Campuzano también es falsa puesto que la dialéctica de la visibilidad y desaparición que constituye dicha lógica es constantemente alterada, esto es, se busca la visibilidad, pero para volver a un conjunto de archivos que no tienen otra misión que poner en entredicho al propio “cuerpo del museo”.

6. Giuseppe Campuzano y Lawrence La Fountain-Stokes, “Giuseppe Campuzano y el Museo Travesti del Perú”, Entrevista, Hemispheric Institute, Universidad de Nueva York, <https://hemi.nyu.edu/hemi/es/campuzano-entrevista>



Detalle de "Línea de vida" del *Museo Travesti* del Perú, de Giuseppe Campuzano.

IMAGEN MÁSCARA

La “persona” según su definición moderna es una máscara. Ya Hobbes en el *Leviatán* urdía el significado de la palabra “persona” a sus raíces griegas y latinas para volver explícito lo que esta palabra tenía en común con *faz*, *disfraz* y aspecto externo. Algunas veces, indica Hobbes, el término significa la parte del disfraz que cubre el rostro como una *máscara* o *careta*¹.

La persona es la atribución necesaria para que alguien cuente como “uno” en el espacio público y, por extensión, en lo privado. La persona es quien es escuchada y considerada, cuyas acciones le son reconocidas. Esta máscara no oculta, sino que vuelve visible, da derechos, garantías y, por sobre todo, existencia.

No es desconocido el hecho de que este atributo, esta máscara, solo se ajustaba al cuerpo de un pequeño grupo afín a una clase y a un sexo. A pesar de ser una voz femenina en lengua castellana, la persona es un atributo masculino. No son desconocidas, tampoco, las huellas de la patria potestad que transformaban a las mujeres en minoría y, por ello, sujetas a la representación del padre, del esposo o del hermano. No es desconocida, por último, la inversión que plantea la palabra “persona” de la dicotomía expuesta en el dos de la esencia y la apariencia. La persona es solo apariencia, no hay nada bajo la máscara de la representación. La persona anima, también, la doble lógica de la desaparición y la aparición.

1. Thomas Hobbes, *Leviatán* [1651], trad., prólogo y notas Carlos Mellizo, Madrid, Alianza Editorial, 2002. El subrayado es mío.

La verdad de la persona siempre está expuesta. Sin embargo, esta inversión no altera las coordenadas que de antiguo vienen asociando lo verdadero con lo propio, la propiedad, la originalidad y la luminosidad. Es por ello que la inversión hobbesiana en que la persona es máscara no trastorna los modos en que los hombres se representan y los modos en que las mujeres son representadas. En cierto sentido, la palabra “persona” sigue manteniendo la distinción entre idea y cuerpo, distinción que reafirma aquella otra entre hombres visibles (con derechos) y mujeres invisibles (sin derechos). Las ideas pertenecen a los hombres y los cuerpos son asuntos de las mujeres.

Es debido a esta distinción que la “persona” es lo que aún no termina de calzar completamente con las mujeres. A pesar del tiempo transcurrido, a pesar de las transformaciones, revueltas y reformas, la “persona” de modo imperfecto representa a las mujeres. La ficción de la persona todavía no cuenta para las mujeres. La historia de la violencia contra ellas da cuenta de aquello. La incomodidad de las mujeres con el derecho y sus leyes también. Y, tal vez, el problema radique en la máscara. No porque la máscara sea masculina y esté destinada a no calzar completamente con la vida de las mujeres, sino porque ésta vuelve persona a las mujeres en relación con lo familiar y lo doméstico. He ahí su máscara, he ahí su representación.

Este desajuste con la máscara es lo que vuelve explícito el trabajo visual de la fotógrafa chilena Gabriela Rivera Lucero. Como sabemos, una máscara duplica sin buscar identidad, por el contrario, su función es la del disfraz. De ahí que la máscara pueda ser descrita como lo que sobresale, lo que cubre y lo que sobrepasa. Todas estas descripciones son las del “exceso”. Así también es posible describir la imagen en la visualidad desarrollada por Rivera. La máscara en su fotografía

es exceso de “cuerpo”. Este exceso no busca cubrir, sino poner de manifiesto. De ahí la distancia con la definición moderna de persona, cuya máscara es solo “idea”, nunca cuerpo. Debe ser advertido que esta denegación del cuerpo no quiere decir que no haya un “cuerpo”, de hecho, lo hay: siempre hay una descripción que enmarca un cuerpo. Este cuerpo cuando no es el cuerpo de los hombres, en genérico y universal, es el cuerpo de las mujeres en particular y femenino. Lo “femenino” se narrará con las máscaras de la seducción o de la maternidad.

Esto bien lo sabe Gabriela Rivera Lucero quien volverá explícitas aquellas máscaras mediante el mismo artificio, mediante otras máscaras. Así en su performance *Muñeca inflable* (2006-2007) abordará la relación entre mujer y artificio travistiendo su cuerpo como si fuese una de esas muñecas plásticas que son vendidas en los *sex-shops* para el placer masculino². Durante los años 2006 y 2007, Rivera se pasará con naturalidad como si fuese una transeúnte más por las calles de Santiago, una pasajera de un autobús de la locomoción colectiva o una distraída y coqueta turista en algún balneario. Más, sin embargo, dicha naturalidad —de moverse como cualquier otra por las calles— buscará poner de manifiesto el cuerpo prótesis que describe a las mujeres desde la mirada del orden patriarcal. Cuerpos máscara/cuerpos-prótesis que narran a las mujeres, una y otra vez, en la luminosidad expuesta que provee la pedagogía sexual de la pornografía.

Gabriela Rivera Lucero indica que su proyecto de video y performance *Muñeca inflable* busca hacer explícito lo artificial, el maquillaje, en lo natural. Un cuerpo sobre otro. Un cuerpo que sin notarlo cargamos a plena luz, reflejo de la mirada masculina. El otro cuerpo, en cambio, es el reflejo excesivo de la mirada de la fotógrafa feminista, que busca

2. Exhibición de video performance en Muestra Fe de erratas, Mesa arte y género, Biblioteca de Santiago, 15 de marzo, 2012.

subvertir la ley del género que describe a las mujeres siempre gráciles, femeninas, deseables. La subversión que nos propone Rivera en su performance *Muñeca inflable* no busca llevarnos a la profundidad, a lo “esencial” del cuerpo de las mujeres, por el contrario, la subversión está en la superficie, en la máscara, en el maquillaje. Precisamente, ahí, en el redoblamiento del cuerpo, en la duplicidad que niega la verdad de una descripción única de las mujeres es donde es posible cuestionar la violencia de la descripción erotizada del cuerpo femenino. Estos dos cuerpos superpuestos, en contradicción, son los que están en movimiento en la performance. “*Muñeca inflable* es humana y disfraz, un ser recubierto que reniega de sí”³.

Si la máscara de lo femenino sirve para seducir, la máscara de la maternidad tiene la función de establecer los límites de lo posible para las mujeres, salir de esos límites o cuestionarlos implica ser descrita por fuera de los límites de lo humano. En la serie fotográfica *Bestiario* (2012-2015), Rivera explora los nombres de la inhumanidad de las mujeres figurados en el lenguaje ofensivo de lo cotidiano. Es común oír un bestiario de epítetos que marcan una transgresión, un paso más allá de lo “correcto”, de lo “normal”. Cruzado el límite las mujeres se transforman en perras, cerdas, zorras. *Bestiario*, indica Rivera, es “un proyecto fotográfico (autorretratos) que representan bestias contemporáneas. Me baso en apelativos utilizados del lenguaje cotidiano para denigrar a las mujeres en los que la palabra rebajante utiliza nombres de animales reales o de fantasía”⁴.

Nuevamente, aquí, la máscara sobre la máscara. Si la máscara esconde su mandato patriarcal en nombre de lo femenino y lo materno, las máscaras de carne y vísceras de animales

3. Gabriela Rivera. Cita tomada de gabrielarivera.blogspot.cl

4. Gabriela Rivera. Cita tomada de gabrielarivera.blogspot.cl

vuelven explícita su violencia al duplicar la máscara-idea en la máscara-cuerpo en el propio cuerpo de la artista.

Quizás donde se vuelve más evidente la exposición de la máscara paterna en el cuerpo de las mujeres es en la serie de fotografías/performance que la artista realiza bajo los nombres *Cría cuervos* (2014) y *Maternidades culposas* (2015). Si el orden de dominio se transmite en los modos en que somos narradas y representadas, no es casual, por ello, que Rivera opte por nombres, epítetos, mitos venidos de lo cotidiano. Parece querer decirnos que en la “naturalidad” poco evidente de lo familiar se va urdiendo lentamente, punto a punto, la violencia contra las mujeres. En el ejercicio femenino de coser, urdir y tejer, *Cría cuervos* retrata a la madre de la madre y su hija confundidas en el acto de coser las máscaras que portan. Son ellas mismas las que puntada a puntada fijan a sus rostros máscaras, son ellas mismas las que se recriminan por la crianza, la maternidad y la filiación femenina. En la misma hebra que estas puntadas dejan, *Maternidades culposas* expone a madre e hijas desnudas portando bastidores cuyas letras han sido bordadas con sus propios cabellos: “venganza”, “castigo”, “hasta una perra es mejor madre”. No es necesaria la máscara, siempre está ahí, expuesta, en el lenguaje ofensivo, cotidiano, familiar.

A pesar de las reformas y transformaciones de que ha sido objeto el dispositivo persona en los últimos cincuenta años, aún falta mucho para alterar las coordenadas que fijan, limitan y enmarcan la representación de las mujeres en esta persona/máscara que incómodamente la representa. En esa dirección va la intervención artístico feminista de Gabriela Rivera Lucero. ¿Qué es la imagen cuando es máscara? Por un lado, es un orden de dominio, pero también implica volver visible ese orden en vistas de su alteración. Esa visibilidad, por extraño que parezca, es artificio, es máscara.



"Zorra", fotografía de la serie *Bestiario* de Gabriela Rivera Lucero, Santiago, 2012-2015.

IMAGEN INCLINADA

La imagen fotográfica se ha descrito como “aparato” (Déotte), “pensatividad” (Rancière), “punctum” (Barthes) y “aura” (Benjamin). Ninguno de estos conceptos dice algo de la diferencia sexual, tampoco nada de las mujeres. La visibilidad del cuerpo de las mujeres en el área de la fotografía ha sido el trabajo de las propias mujeres, desde una perspectiva feminista. Esta perspectiva, sin embargo, no es unívoca. La palabra feminismo nos abre a una pluralidad de prácticas y campos, de ahí la necesidad de definir. En lo que tiene que ver con el vínculo entre mujeres y fotografía, el feminismo se ha definido al menos de tres modos: afirmación, crítica y alteración. La primera perspectiva busca dar visibilidad a las mujeres en el mundo del arte, en general, y en el campo de la fotografía, en particular, reconociendo la exclusión y ocultamiento de sus obras y prácticas artísticas desde la historia tradicional del arte y de la fotografía. El gesto primordial desde esta primera perspectiva es evidenciar la existencia del trabajo de mujeres en la fotografía. El método utilizado para ello es poner en conflicto las antologías y las historias de la fotografía del siglo veinte con la enunciación de nombres de fotógrafas, usualmente olvidadas a la hora de narrar la práctica fotográfica.

Un segundo modo de vincular mujeres, fotografías y feminismo es desde la figura de la crítica. Esta crítica tendrá como principal objeto el cuestionamiento de la ordenación del mundo desde una mirada masculina. Esta particular crítica feminista se elaborará a partir de la siguiente pregunta: ¿Hay alguna especificidad femenina que aporten las mujeres en la práctica fotográfica? Este segundo modo de abordar

la relación entre mujeres y fotografía insistirá en identificar un “enfoque femenino” o una “mirada femenina”. Los temas que se describen desde esta perspectiva serán, por un lado, lo cotidiano, lo efímero, el cuerpo y, por otro, la exposición de las condiciones de opresión que viven las mujeres. Pensemos, por ejemplo, en aquellos primeros trabajos en fotografía que tienen como misión rescatar la, siempre ausente, vida de las mujeres.

Una tercera perspectiva busca vincular fotografía y mujeres desde el cuestionamiento de la mirada masculinamente centrada, pero también es una implacable crítica de lo “femenino”. Debe ser dicho que esta perspectiva no es solo una crítica al orden de opresión patriarcal, sino que también lo es del imaginario de lo femenino materno.

Este doble gesto crítico puede ser presentado bajo el concepto de imagen inclinada. Inclinación que no es un fuera de la imagen, como se podría pensar. Más bien, se trata de la construcción oblicua de sujetos-objetos de la mirada del orden dominante. Inclinación que bien podríamos llamar “femenina”, en tanto línea oblicua que se traza a partir de la verticalidad absoluta de una humanidad que se universaliza desde la figuración de lo masculino. Pero también es una inclinación a la “pose de lo femenino”, que no deja de describir a las mujeres desde el desorden, la locura, las pasiones, los apetitos, la animalidad y la maternidad. La inclinación siempre lo es en relación a una fijeza.

La rectitud es propia de la pose frente al lente de la cámara fotográfica. Mirar de frente, poniendo en escena la pose de la identidad tantas veces vista, tantas veces repetida. A pesar de las variaciones, lo propio de esta “pose de sí” es la rectitud. Con acierto advierte la filósofa italiana Adriana Cavarero sobre la particular geometría vertical que pareciera sostener, sujetar, al sujeto. Es por ello que su verdad y su decir autónomo

siempre se dirán rectamente, adoptando un rictus, posando un cuerpo pleno y erguido¹. La rectitud de la pose, que en este espacio de escritura llamaremos la pose de la identidad, tiene en la figura de la inclinación su anverso repudiado. La línea recta define lo oblicuo, no lo olvidemos. La imagen fotográfica, en lo que tiene de anatomopolítica, no devuelve un reflejo de quien posa ante el lente, sino que lo constituye en un sujeto. La iteración de la pose de la identidad que mira directo al lente, con el cuello erguido, la espalda recta, y la mayoría de las veces de pie, no hace sino trazar la línea recta de lo que es un sujeto.

¿Qué viene a ser, aquí, la imagen? No parece ser el instante, irrepitable, atrapado por el dispositivo técnico, sino más bien la pedagogía corporal necesaria para describir qué cuenta como sujeto. Por mucho tiempo, si es que aún no es así, este sujeto se decía en las coordenadas impuestas por el orden masculino occidental. He, ahí, la rectitud del sujeto. La línea recta, que allí se traza, describe también su decline.

De antiguo la imagen de la autoctonía y el deseo de nacer de sí mismos ha rondado a la raza de los hombres. Recordemos, por un instante, aquel mito que habla de hombres que nacen de la tierra, erectos y guerreros. Este mito no es otro que el de los *erectoi*, los espartanos. Distinto a aquello, la pose de lo femenino habla de alteraciones, desorden, locuras, pasiones, apetitos, animalidad, naturaleza, cuerpo, maternidad, niñez. Peculiares formas de un “fuera de sí”; esto es, no estar cabalmente sujetado, no ser propiamente un sujeto. La pose de lo femenino es por antonomasia la inclinación. Esto no quiere decir que esta inclinación implique un gesto corporal sin marco, por fuera de la iteración que toda pose porta. No olvidemos, en este punto, la poderosa figuración de lo femenino

1. Adriana Cavarero, *Inclinazioni. Critica della rettitudine*, Milano, Raffaello Cortina Editore. 2013.

otorgada por la *pietá*, pose que pese a su inclinación no deja de ser, paradójicamente, una línea recta que hace proliferar otras inclinaciones diversas de lo “femenino-materno”. Habría que insistir, una vez más, la inclinación siempre lo es en relación a una fijeza.

Es en relación a este conjunto de cuestiones, que la visibilidad que elabora la fotógrafa chilena Zaida González Ríos se puede describir en la figura de la inclinación. Esta inclinación lo será tanto al orden de la identidad descrita desde el binomio de lo masculino/femenino, como también frente a la rectitud y rigidez de lo femenino materno. ¿Cuál es la inclinación de lo femenino?

Artificio

Es en la sospecha que esta pregunta instala donde se podría situar la imagen de Zaida González Ríos. Una imagen que no hace sino, incesantemente, recuperar un cuerpo. Una imagen sin reflejo. Fuera de la lógica especular de la luz y la sombra, de lo masculino y lo femenino, esto es, fuera de línea y la recta. Una imagen que recupera un cuerpo, sin embargo. Un cuerpo que no es otra cosa que la proliferación de uno o más cuerpos sobre el cuerpo; uno o más sexos. De ahí que no debiera llamar la atención que esta imagen de desarrollos trancos y de funcionalidades inciertas recurra, una y otra vez, a la figuración de lo femenino materno para poner en escena el simulacro del cuerpo ¿Acaso no es nada más que eso el signo de la femenino materno? ¿Una imagen-simulacro?

Desde aquí no parece estar muy lejos la ilusión, el artificio, el engaño, la apariencia y la simulación ¿no son también palabras con las que de antiguo se ha nombrado lo femenino? A este orden del disimulo y el engaño, la imagen de Zaida González Ríos parece volver contiguas las formas y las prótesis de sexualidades improductivas, fetichistas y por

ello cercanas al paganismo y la mistificación. La imagen de Zaida González Ríos recupera un cuerpo, sin duda, pero lo hace resistiendo a la escena que lo expone siempre descrito en la linealidad que se traza entre el objeto natural y el fin sexual, normal, reproductivo. De ahí que la imagen de Zaida González Ríos sea una imagen de lo que permanece al margen del amor; esto es, una imagen parafílica.

Una imagen que recupera un cuerpo cuyo giro a sí no encuentra más que un señuelo, un fetiche. Imagen que no se permite simplemente presentar un cuerpo, uno solo. Esta recuperación del cuerpo será desde los excesos, desviaciones e inversiones. Pensemos en aquella imagen en que, posando la pose de la inclinación femenina —retrato femenino favorito de la mirada de la monosexualidad fálica—, Zaida González Ríos recupera el cuerpo mariano. Sin embargo, lo hace desde el simulacro y la alteración, cargando un pequeño perro que parece querer amamantar con uno de sus seis senos. Debe indicarse que sus ojos no son más que la prolongación del deseo masculino en el cuerpo de las mujeres, ojos fetiche para ver, una y otra vez, la casa paterna. Esta imagen pertenece a la serie *Zoonósis zoofílica* del año 2001².

Es por ello que esta vuelta sobre sí misma no hace sino encontrar múltiples erotismos, mezclas y combinaciones en la organización del deseo y, por ello, esta vuelta no se figura nunca en la diferencia sexual. Solo en ese lugar en que se retorna a un cuerpo es cuando parece tener lugar lo parafílico. Una vuelta a la madre marina, que en la mirada de Zaida González Ríos no parece ser otra cosa que la superposición de cuerpos e imágenes sobre el cuerpo de las mujeres. Mujer marina: mitad mujer, mitad pez —simulación de la fantasía fetichista de la mirada masculina. En la serie *Primera comunión* (2000), la artista se figura en la exposición de un cuerpo sirena

2. Zaida González, *De guarda*, Santiago de Chile, El gato de la Acequia, 2012.

que evoca a un conjunto de fetiches para la exaltación sexual masculina; sin embargo, alterados desde un cuerpo que interrumpe la linealidad en la que se narra lo masculino y lo femenino. Cuerpos marinos que también, y siempre, evocan el peligro y la monstruosidad. No olvidemos aquí aquellos cantos de sirenas que no tenían otra misión que “perder” a Ulises y, en su nombre, a todos los hombres.

Es por la figuración doble que la imagen de lo femenino porta que este cuerpo, esta imagen, esté más cercana a las parafilias que a la normalidad del amor. Una imagen parafílica lejana de la ortopedia romántica freudiana y más cercana a la madre de agua de Ferenczi, pero con una alteración. Nunca hay una madre; solo un cuerpo, un fetiche. Y, por ello, una imagen aún más cercana a las tecnologías del género antisocial de Teresa de Lauretis.

Las parafilias parecen ser, también, otro nombre para la caída, toda vez que éstas nos hablan de un desasimiento, un desaferrarse del cordón que nos ata. ¿No es acaso este cordón el nombre paterno que nos ordena seguir los contornos de la geometría del amor, siempre recta, siempre reproductiva? No es del todo errado, nunca lo es en el orden de las parafilias, indicar que es precisamente en el desnivel, en la pendiente, casi en la tentación de decir en la propia caída, donde se escenifica el cuerpo de lo que distancia, de lo que separa³.

Una chica sin filia no es una chica de verdad lleva por título la recopilación del trabajo fotográfico de Zaida González Ríos entre los años 2005 y 2011, trabajo compilado en el libro-catálogo *De guarda* (2012). El título propuesto no deja de enviarnos a la linealidad de la rectitud. ¿Qué define lo femenino? La respuesta a esa pregunta no parece ser otra que el “amor”. La filia: nombre femenino para designar la “relación”, pero

3. Alejandra Castillo, *Matrix. El género de la filosofía*, Santiago, Ediciones Macul, 2019, pp. 138-141.

también nombre de la dependencia, estar atada a otro. Y, sobre todo, la filia es el nombre de la consanguineidad y la familia. Es en esa línea donde se despliega el deber ser de las mujeres, su verdad. Antígona, no olvidemos, es la figura por antonomasia de esta linealidad. Una chica sin amor, sin afecto, sin dependencia, sin familia, no es una chica. Así lo ordena el mandato paterno. En este sentido, las filias (amor, dependencia, familia) no serían sino el complemento necesario a la ordenación reproductiva que exige de los cuerpos ser entendidos en el dos de la diferencia sexual. Esta es una posible lectura.

Otra es la que parece proponer Zaida González Ríos en su trabajo fotográfico. Esta propuesta parece escapar de la traza que une un punto con otro en la figuración lineal de la filia, para posicionarse en el desvío, en el retorno y en la detención de las parafilias. Aquí la filia no es una y no se describe en la rectitud de la línea. La filia es, por un lado, detención del mandato patriarcal de la heteronorma, pero también es la detención de la madre complemento, sangre y lazo.

La filia es retorno y detención. Como aquella singular imagen en que la performer chilena Hija de perra, travestida con velos y vestidos blancos, posa la pose de una virgen. El cuerpo travesti de Hija de perra se cubre, velo a velo, lo ya cubierto y, sin embargo, su posición no hace sino contradecir el recato femenino con la exposición. No debe llevarnos a equívocos la palabra "exposición"; no se expone para quedar expuesta o, tal vez, desnuda. La desnudez es del orden de la linealidad del deseo, trazado desde la rectitud del dos de la diferencia sexual. La desnudez no es sino el efecto del escrutinio del ojo voyerista en cuya mirada se fija la linealidad del deseo de las mujeres. En el orden de las parafilias, sin embargo, no hay desnudez. ¿Cómo podría, si un velo siempre esconde otro, y éste otro más? ¿Cómo proponer un cuerpo desnudo si no hay

verdad que exponer? La propia verdad del cuerpo no es más que la detención en la exaltación del artificio. He ahí la parafilia en la imagen de Zaida González Ríos. Parafilias como una vuelta siempre diferida e interrumpida hacia la madre. Una madre marina, no lo olvidemos. Una madre de otro mundo, quizás medio humana, medio animal, por ello más cercana a la monstruosidad que a la normalidad. Una madre fría, sin duda. Una madre que se detiene en la figuración mariana de Hija de perra y con esa detención también se pone en suspenso la linealidad de lo femenino.

Madre de hielo, una madre fetiche. Este es el cuerpo que recupera la imagen de Zaida González Ríos. Un cuerpo que vuelve explícito el mandato paterno de lo sacro femenino, pero esta vuelta, y reconocimiento, no tiene otro fin que imaginar su sexualidad en múltiples erotismos lejanos de la mirada masculina y, por ello, más cercanos a las parafilias.



“Hija de Perra”, fotografía incluida en libro-catálogo *De Guarda* de Zaida González Ríos, Santiago, 2012.

EPÍLOGO

Termino de escribir *Adicta imagen* en cuarentena por coronavirus. El tiempo de la cuarentena es impuesto, siete, catorce o cuarenta días. Y de nuevo, siete, catorce o cuarenta días más si es necesario. Es un tiempo que marca el inicio y el término de una reclusión. El tiempo de la cuarentena es, por ello, un afuera del tiempo. O, dicho de otro modo, la cuarentena activada por mandato gubernamental es una unidad de tiempo sin temporalidad. No hay proyecto que realizar en ella, solo pequeñas tareas repetitivas, a pesar de que internet abrume con tutoriales para llenar “el tiempo”. La transgresión de la frontera doméstica no es posible, no es deseable, no es responsable.

La cuarentena parece acortar el tiempo —el futuro— al paso de los días, de las horas. No es extraño que en este “acortamiento del tiempo” proliferen las retóricas de fin de mundo, e incluso aparezcan señales de otros tiempos ya olvidados —como lo es el “tiempo de la naturaleza”— irrumpiendo en las calles deshabitadas del planeta. La ausencia de tiempo es, sin embargo, hábilmente registrada por cámaras de vigilancia. Más aun, la propia cotidianidad en cuarentena ha comenzado a ser registrada en transmisiones en directo en Instagram o Facebook. Y, si eras del pequeño grupo de quienes se resistían a las plataformas virtuales, hoy no tienes opción y debes trabajar en línea utilizando Zoom. La cuarentena no hace sino amplificar un fenómeno ya advertido décadas atrás: el devenir archivo de la vida. El tiempo de la cuarentena es un presente absoluto, así es también el tiempo del archivo.

Por otro lado, habría que decir que este tiempo quieto de la cuarentena coincide, tal vez en un recorte, con el tiempo del fin de los tiempos de la religión que con astucia se ha aliado a los sectores más conservadores de la política en el planeta. La iglesia evangélica —como la que apoya a Jair Bolsonaro y en la que él se apoya en Brasil— vive el día a día contra la falta de fe, la degeneración de los valores de la familia y la ideología de género. No hay futuro, solo el diario sonar de trompetas del fin de mundo debido a la impiedad y el pecado. He ahí el virus para el culto evangélico. Es ya un dato de la crónica de la propagación del coronavirus, su masivo contagio en iglesias y cultos religiosos. Es también un ejemplo curioso de fanatismo religioso en tiempos de Covid-19, ver a un sacerdote católico bendecir a una ciudad desde un helicóptero con el objeto de protegerla del contagio.

Y para ser justa, no habría que olvidar que junto a este tiempo quieto de fin de mundo va raudo un tiempo acelerado que es solo proyección y progreso. La aceleración del tiempo que completa ciclos evolutivos —de acumulación y de desarrollo— en pocos años. Este es el tiempo de los medios, las redes sociales y la magnificación de la catástrofe y sus miedos. Es el tiempo acelerado de la especulación financiera que antepone los intereses del capital a la defensa de la vida, como ocurre en los gobiernos de Sebastián Piñera en Chile o de Lenin Moreno en Ecuador. Es el tiempo raudo del militarismo de Donald Trump, quien prefiere actuar contra migrantes y desplegar fuerzas militares en América Latina que tomar medidas adecuadas para frenar la curva de contagios en Estados Unidos. Es el tiempo rápido del extractivismo que quema bosques nativos mientras se decretan cuarentenas. Y, también, es el tiempo del progreso científico. Este tiempo que hace posible “hoy” lo que debería demorar años. Es el tiempo de los laboratorios que aceleradamente intentan producir una vacuna contra el coronavirus.

Así descrito el tiempo en que se cumplen cuarentenas en América Latina, bien podría decirse que la figura que comienza a comparecer es la del “naufragio con espectador”. Se sabe, con incierto saber, que viene una ola de contagios como ha ocurrido en China, Europa o Estados Unidos. Se sabe, es cierto, pero no cuándo. Se sospecha que será a fines de abril o comienzos de mayo. Se sabe, con amargo saber, que será así, que no es posible escapar de la funesta espera, que no hay mutación alguna que haga de este virus una “buena persona” como prometía no sin irresponsabilidad el Ministro de Salud en Chile. La pandemia informática, que acompaña a la pandemia de Covid-19, se encarga de recordarnos segundo a segundo el aumento del número de muertes en el mundo. Las redes sociales esparcen rumores, miedos, ansiedad, propagando la peste. Sabemos que no podemos hacer nada, salvo quedarnos inmóviles, recluirnos, si es que tenemos la fortuna de hacerlo. La cuarentena traza una línea entre quienes pueden sobrevivir y quiénes no. La cuarentena se vuelve un pequeño trozo de tierra desde la cual observamos el desastre. A pesar de estar en medio de la tormenta las olas no pueden alcanzarnos, al menos en eso confiamos. Nos volvemos espectadoras del naufragio. Pero si miramos con atención tendríamos que notar quizá una variación en la metáfora del “espectador” que da lugar a la idea de un “naufragio con espectador”. En tiempos de cuarentena se hace necesario volver a repensar toda esta metafórica de la crisis, de la crítica, del juicio. Pues, sin siquiera advertirlo, ella subyace a cada intento de comentar o poner en palabras el naufragio.

Habría que recordar que esta metáfora, que puede rastrearse hasta la antigüedad, y que la modernidad hace suya, implica movimiento, viaje —ida y vuelta—, peligro y transgresión de fronteras. La cuarentena impide esa acción, más aún, sanciona si se intenta romper el límite domiciliario. El

nafragio con espectador es distancia, implica mirar de lejos y a salvo el desastre. No es del todo cierto que la cuarentena nos ponga a salvo, al menos no por ahora. La cuarentena aplaza, introduce el retardo, cierto destiempo con la expectativa de dar tiempo. La prórroga obtenida busca atender a las necesidades y urgencias del sistema hospitalario, que en muchos casos ya está al borde del colapso. La cuarentena no es un salvoconducto otorgado a los individuos, es un tiempo de administración biogubernamental de la población. Distinta a los tonos de la gestión y la administración, la metáfora del naufragio con espectador apunta entre otras cosas a la misma posibilidad de la “reflexión crítica”: retirarse, salvaguardarse de la catástrofe, para ver más claramente en el desastre, para formarse una idea de él. En suma, la metáfora del naufragio con espectador es la metáfora de una filosofía política de la historia, de un orden de temporalidad iluminista que juzga las luces y sombras de la ilustración a partir de la salvaguarda que otorga la figura del espectador.

¿Es la norma ilustrada la que rige el devenir archivo de la vida? ¿Somos todavía “espectadores”, “espectadoras”? Las preguntas deberían dar lugar a un tiempo de respuestas organizado a partir de la distancia, de la demora, de la pausa que el pensamiento reclama como cuarentena, como salvaguarda. Pero hemos visto que la misma noción de cuarentena nos obliga a interrogar la ficción de un lugar seguro, la metáfora del silo (construcción de resguardo subterránea) o de la atalaya (construcción de resguardo en altura) del pensar. De ahí que habría que advertir contra todos esos diagnósticos que buscan iluminar el desastre desde una posición de resguardo o cuarentena, que la propia posición como espectadores o espectadoras parece quedar anulada en el tiempo actual. No solamente se debe interrogar la figura del salvo que subyace a la imagen del “nafragio

con espectador". Se debe interrogar de igual modo la hiperconectividad cotidiana en las plataformas virtuales, las redes sociales y el teletrabajo, pues esa teleconectividad es síntoma de que el tiempo del naufragio es un tiempo sin trascendencia, sin un "afuera" que de lugar a un resguardo del mar agitado, de la tormenta y el desastre. En este sentido, el tiempo de la cuarentena no solo implicaría un "acortamiento del tiempo" —temporalidad propia del medioevo—, sino también un "aceleracionismo" del mismo —temporalidad propia del capitalismo telemático. Ambas temporalidades clausuran el futuro en favor del presente. Así también ocurre con la vida vuelta registro y archivo. El presente absoluto interrumpe memorias y genealogías, interrumpiendo con ello la posibilidad de otros futuros, de aberturas o perforaciones en el orden de la realidad organizadas desde la revuelta emancipadora. El presente de la emancipación es distinto al presente absoluto. La revuelta emancipadora es un complejo juego que une memorias (pasado) a la invención de lo en común (futuro). La quietud —sin calma— de las cuarentenas no da lugar a colapsos o derrumbes del orden. En la peste el capitalismo gestiona la peste, pues el capitalismo es la peste.

Quizás por ello, la metáfora que más se ajuste a nuestra situación actual sea la de un "naufragio en el espectáculo de la catástrofe". Dejamos la distancia, la crítica y la propia figura de espectador para ser parte del espectáculo, de su catástrofe, de su escenificación anestesiante. Somos la frágil y precaria embarcación que se zarandea. Dictamos clases en Zoom, realizamos teletrabajo, subimos videos divertidos o serios de nuestras cuarentenas a la red, nos volvemos archivos digitales. Quizá hasta escenifiquemos nuestra propia tragedia, poniendo en pantallas *tablet* el último adiós. Sin ninguna intencionalidad actualizamos la ley del archivo heterosexual reinscribiendo la división del trabajo en roles propios de una

diferencia sexual naturalizada, intemporal. Así, en la soledad del aislamiento social volvemos a reproducir y reforzar viejos estereotipos del cuidado, de la protección, incluso de un materno político que se actualiza ahora en el Estado o en los domicilios. Y mientras tanto, esperamos que venga la muerte, o lo que tenga que venir. Ya se anuncia, ya lo estamos viendo en Instagram, en los muros de Facebook, en las conversaciones que establecemos por Zoom. El naufragio ya está aquí, tocando nuestras puertas, entrando por nuestros ojos.

Santiago de Chile, 15 de abril de 2020.

BIBLIOGRAFÍA

Althusser, Louis. "Ideología y aparatos ideológicos de Estado", Slavoj Žižek (comp.), *Ideología. Un mapa de la cuestión*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2003.

Sobre la reproducción, Madrid, Akal, 2015.

Anzaldúa, Gloria. "Movimientos de rebeldía y culturas que traicionan", VV. AA., *Otras inapropiables. Feminismos desde las fronteras*, Madrid, Traficantes de sueños, 2004.

Astelarra, Judith. "La mujer... ¿clase social? Algunos antecedentes históricos", *Papers. Revista de Sociología*, núm. 9, Barcelona, 1978.

Agamben, Giorgio. *¿Qué es un dispositivo?*, Adriana Hidalgo editora, 2014.

Barthes, Roland. *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Éditions de l'Étoile, 1980.

Baudelaire, Charles. *Paraísos artificiales*, Madrid, Alianza, 1990.

Beauvoir, Simone de. *El segundo sexo*, Madrid, Cátedra, 2005.

Bello, Andrés. "Discurso pronunciado en la instalación de la Universidad de Chile", *Escritos republicanos. Selección de escritos políticos del siglo XIX*, Santiago LOM, 2011

"Código civil", *Obras Completas de Don Andrés Bello*, Santiago de Chile, Pedro Pérez editor, 1888.

Buck Morss, Susan. *Thinking Past Terror: Islamism and Critical Theory on the Left*, New York, Verso, 2003.

What is Political Art?. Conferencia en el Colegio de la Frontera del Sur, Tijuana, 22 de noviembre de 1997.

Butler, Judith. *Mecanismos psíquicos del poder*, Madrid, Cátedra, 2001.

Brito, Eugenia. "Introducción", *Escribir en los bordes. Congreso Internacional de literatura femenina latinoamericana*, Santiago, Cuarto propio, 1990.

Brossat, Alain. *La democracia inmunitaria*, Santiago, Palinodia, 2009.

Canetti, Elias. *Masa y poder*, Obra completa I, Barcelona, De bolsillo, 2005.

Campuzano, Giuseppe y Lawrence La Fountain-Stokes, "Giuseppe Campuzano y el Museo Travesti del Perú", Entrevista, Hemispheric Institute, Universidad de Nueva York, <https://hemi.nyu.edu/hemi/es/campuzano-entrevista>

Cavarero, Adriana. *Inclinazioni. Critica della rettitudine*, Milano, Raffaello Cortina Editore. 2013.

Castillo, Alejandra. *Matrix. El género de la filosofía*, Santiago, Ediciones Macul, 2019.

"Lo simple, lo doble, la universidad", *Enrahonar: An International Journal of Theoretical and Practical Reason*, núm. 60, Barcelona, 2018.

La república masculina y la promesa igualitaria, Santiago, Palinodia, 2005.

Cixous, Hélène. "La risa de la medusa", *Deseo de Escritura*, Ediciones Reverso, 2004.

Chukhrov, Keti. "The False Democracy of Contemporary Art", *e-flux Journal* #57 <http://www.e-flux.com/journal/on-the-false-democracy-of-contemporary-art/>

Crary, Jonathan Crary. *24/7. Late Capitalism and the Ends of Sleep*, New York, Verso, 2014.

Debord, Guy. *Commentaire sur la société du spectacle*, Paris, Gérard Lebovici, 1988.

Déotte, Jean Louis. *L'Époque des appareils*, Paris, Lignes & Manifestes, 2004.

Le musée, l'origine de l'esthétique, Paris, L'Harmattan, 1993.

Didi-Huberman, Georges. *Peuples exposés, peuples figurants*, Paris, Minuit, 2012.

Silva Echeto, Victor. *Imágenes descarnadas. Cuerpo, política e imaginación*, Valencia, tirant humanidades, 2019.

Esposito, Roberto. *El dispositivo de la persona*, Buenos Aires, Amorrortu, 2011.

Farocki, Harum. *Desconfiar de las imágenes*, Buenos Aires, Caja Negra, 2013.

Ferraris, Maurizio. *Movilización total*, Barcelona, Herder, 2017.

Foucault, Michel. *Histoire de la sexualité 1. La volonté du savoir*, Paris, Gallimard, 1976.

La arqueología del saber, Buenos Aires, Siglo veintiuno, 2004.

Foster, Hal. *Diseño y delito*, Madrid, Akal, 2004.

Fraser, Nancy. *Los triunfos del feminismo*, Madrid, Traficantes de sueños, 2015.

Galli, Carlo. *La humanidad multicultural*, Madrid, Katz, 2010.

Gómez-Moya, Cristián y Miguel Valderrama. *Inventario. Hegemonía y visualidad (1987-2017)*, Santiago de Chile, Palinodia, 2019.

González, Zaida. *De guarda*, Santiago, Edición Independiente El gato de la Acequia, 2012.

Guasch, Ana María. *Arte y archivo*, Barcelona, Akal, 2010.

Groys, Boris. *Arte en flujo. Ensayos sobre la evanescencia del presente*, Buenos Aires, Caja Negra, 2016.

- Art Power*, Massachusetts, The MIT Press, 2008.
- Haraway, Donna. *Simians, Cyborgs, and Women. The Reinvention of Nature*, New York, Routledge, 1991.
- Havelock, E.A. *La musa aprenda a escribir. Reflexiones sobre oralidad y escritura desde la antigüedad hasta el presente*, Barcelona, Paidós, 2008.
- Henríquez, Camilo. "Sermón en la instalación del primer Congreso Nacional", *Escritos republicanos. Selección de escritos políticos del siglo XIX*, Santiago, LOM, 2011.
- Herrera, Lizardo y Julio Ramos (eds.). *Droga, cultura y farmacolonialidad: la alteración narcográfica*, Santiago de Chile, Universidad Central, 2018.
- Hobbes, Thomas. *Leviatán*, Madrid, Alianza Editorial, 2002.
- Illouz, Eva. *Intimididades congeladas*, Buenos Aires, Katz, 2007.
- Jameson, Fredric. *Cultural Turn. Selected Writing on the Postmodern 1983-1998*, New York, Verso, 1998.
- Jay, Martin. *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, California, University California Press, 1993.
- Jonas, Hans. *The Phenomenon of Life: Toward a Philosophical Biology*, Chicago, 1981.
- Kirkwood, Julieta. *Feminarios*, Santiago, de Chile, Documentas, 1987.
- Ser política en Chile. Los nudos de la sabiduría feminista*, Santiago, Cuarto propio, 1990.
- Lauretis, Teresa de. *Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo*, Madrid, horas y HORAS ediciones, 2000.
- Latour, Bruno. *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*, Paris, La Découverte, 1991
- Luhmann, Niklas. *Complejidad y modernidad: De la unidad a la diferencia*, Madrid, Trotta, 1998.

Maldonado Torres, Nelson. "Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto" en Santiago Castro Gómez y Ramón Grosfoguel (eds.), *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*, Bogotá, Siglo del Hombre Editores, 2007.

Metz, Christian. *El significante imaginario. Psicoanálisis y cine*, Barcelona, Paidós, 2001.

Mitchell, W. J. T. *What do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*, Chicago, The University of Chicago Press, 2005.

Moller Okin, Susan. *Women in Western Political Thought*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1979.

Nelson, Cary and Lawrence Grossberg (ed.), *Marxism and the Interpretation of Culture*, London, Macmillan, 1988.

Ramos, Julio. *Paradojas de la letra*, Quito-Ecuador, Ediciones eXcultura, 1996.

Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2003.

(ed.), *Amor y anarquía: Los escritos de Luisa Capetillo*, San Juan, Puerto Rico, Ediciones El Huracán, 1992.

Detroit's Rivera, Documental, New York, 2017.

Rancière, Jacques. *Sobre políticas estéticas*, Barcelona, Museo de Arte Contemporáneo, 2005.

Politique de la littérature, Paris, Galilée, 2007.

Le partage du sensible, Paris, 2000.

Le spectateur émancipé, Paris, La Fabrique éditions, 2008.

El viraje ético de la estética y la política, Santiago de Chile, Palinodia, 2005.

Richard, Nelly. *Masculino/femenino. Prácticas de la diferencia y cultura democrática*, Santiago, Francisco Zegers Editor, 1993.

La cita Amorosa (sobre la pintura de Juan Dávila), Santiago de Chile, Francisco Zegers Editor, 1984.

“Una alegoría anarco-barroca para este lamentable comienzo de siglo”, *Papel Máquina. Revista de Cultura*, núm. 5, Santiago de Chile, 2010.

Rivera Cusicanqui, Silvia. *Ch'ixinakax utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*, Buenos Aires, Tinta Limón, 2010.

Ronell, Avital. *Crack Wars: Literature, Addiction, Mania*, Illinois, University Illinois Press, 2004.

Rowbotham, Sheila. *Feminismo y revolución*, Madrid, Debate, 1978.

Sandoval, Chela. “Nuevas ciencias. Feminismos cyborg”, VV. AA., *Otras inapropiables. Feminismos desde las fronteras*, Madrid, Traficantes de sueños, 2004.

Spivak, Gayatri Ch. “Can the Subaltern Speak?”, Cary Nelson and Lawrence Grossberg (ed.), *Marxism and the Interpretation of Culture*, London, Macmillan, 1988.

Sostre, Martín R. “Reporte desde la prisión a mis amigos revolucionarios”, traducción de Julio Ramos, manuscrito inédito.

Sloterdijk, Peter y Hans Junger Heinrichs. *El sol y la muerte*, Barcelona, Siruela, 2004.

Stengers, Isabelle. *En tiempos de catástrofes. Cómo resistir la barbarie que viene*, Madrid, Ned ediciones, 2017.

Stiegler, Bernard. *Lo que hace que la vida merezca ser vivida. De la farmacología*, Madrid, Avarigani Editores, 2015.

VV.AA., *El arte no es política/la política no es el arte*, Brumaria, N. 34, Madrid, 2014.

VV. AA., *Otras inapropiables. Feminismos desde las fronteras*, Madrid, Traficantes de sueños, 2004.

Wajcman, Gérard. *El ojo absoluto*, Buenos Aires, Manantial, 2011.

Wodiczko, Kryztof. "La vanguardia transformadora. Un manifiesto del presente", VV.AA., *El arte no es política/la política no es el arte*, Brumaria, N. 34, Madrid, 2014.

Woolf, Virginia. *Tres guineas*, Barcelona, Editorial Lumen, 1999.

Zizek, Slavoj (comp.). *Ideología. Un mapa de la cuestión*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2003.

Esta primera edición de *Adicta imagen* se terminó de imprimir en el mes de agosto de 2020 en Imprenta Dorrego, Av. Dorrego 1102, CABA