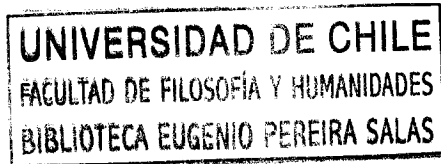




**UNIVERSIDAD DE CHILE  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES  
DEPARTAMENTO DE POSTGRADO  
PROGRAMA DE MAGISTER EN ESTUDIOS DE GÉNERO Y CULTURA EN AMÉRICA LATINA,  
MENCION HUMANIDADES**

**LA MIRADA, EL CUERPO: IMAGEN Y  
GÉNERO EN LAS TRAZAS DE LA  
FOTOGRAFÍA DE PAZ ERRÁZURIZ**

**TESIS PARA OPTAR AL GRADO DE MAGISTER EN ESTUDIOS DE GÉNERO Y  
CULTURA EN AMÉRICA LATINA, MENCION HUMANIDADES**



**ALUMNA: LORENA SOUYRIS OPORTOT**

**PROFESORA GUÍA: OLGA GRAU DUHART**

**SANTIAGO-CHILE**

**MARZO 2008**

# INDICE DE CONTENIDOS.-

<b>Introducción.-</b> .....	<b>3</b>
-----------------------------	----------

## **Capítulo I.-**

### **Recorrido por los continentes de la mirada.-**

1.1 Antecedentes y aproximaciones críticas.....	<b>13</b>
1.2 La alternativa fotográfica: hacia nuevas figuraciones subjetivas.....	<b>15</b>
1.3 Las resonancias ideológicas del Yo-Uno-Imagen en el devenir de la mirada.....	<b>17</b>
1.3.1 Tiempo y discontinuidad o el carácter fundamental de la imagen (tiempo) y la falta (vacío e interrupción).....	<b>19</b>
1.3.2 La co-pertenencia del <i>eidolon</i> y el fantasma en la re-presentación.....	<b>22</b>
1.3.3 Muerte y disolución en las edades de lo visual.....	<b>27</b>
1.3.4 Lo siniestro: una lectura del reflejo de la mirada.....	<b>30</b>
1.4 El paradigma de la era visual: un diagnóstico epocal.....	<b>39</b>
1.5 Lógicas de una mirada centrada.....	<b>41</b>
Visualidad y subjetividad.....	<b>43</b>
1.5.1 Mirada y poder: dispositivos de la mascarada.....	<b>45</b>
1.6 Control de la mirada sobre los cuerpos.....	<b>51</b>
1.6.1 Sobre los cuerpos: sexo-género.....	<b>55</b>
1.6.2 La fabricación visual de los cuerpos y el ojo torcido de Paz Errázuriz.....	<b>63</b>

## **Capítulo II.-**

### **Trazos de tiempo: fragmentos como testimonialidad.-**

2.1 Fotografía como lenguaje de luz y sombra.....	<b>69</b>
2.1.1 Tiempo e ilusión fotográfica.....	<b>71</b>
2.1.2 Espacio fotográfico como efecto-de-presencia.....	<b>76</b>
2.2 Fotografía, traducción y escritura de la re-vuelta.....	<b>80</b>
2.2.1 Traducción y género.....	<b>89</b>
2.2.2 Intimidad y espejo.....	<b>93</b>
2.3 Miradas excéntricas v/s géneros excéntricos: Reflexiones en torno a la escena otra.....	<b>98</b>
2.4 Fotografía y creación inconsciente.....	<b>108</b>

2.5 Espectros ideológicos: la escenificación de la mirada desde los dispositivos del género.....	110
2.5.1 El orden de los enunciados en torno al concepto género.....	110
2.5.2 Mirada, ideología e imaginario.....	116
2.5.3 El lugar de la mujer: régimen de la desaparición.....	124

### **Capítulo III.-**

#### **Erotismo, cuerpo y obscenidad (off-scene) en la mirada fotográfica de Paz Errázuriz.-**

3.1 La deconstrucción de miradas: la ontología del <i>punctum</i> .....	133
3.2 Lo erótico y seductor como gesto trasgresión: re-pensar el goce y lo obsceno.....	142
3.2.1 Desplazamiento de los cuerpos: lo inaprensible.....	155
3.2.2 El espacio seductor del cuerpo nómada.....	162
3.3 Desharme del imaginario de identidad a partir de una mirada subversiva.....	174

### **Conclusiones.-**

<b>Bases para una mirada en experimentación.....</b>	<b>178</b>
--	------------

<b>Anexos.....</b>	<b>191</b>
--------------------	------------

<b>Bibliografía.....</b>	<b>195</b>
--------------------------	------------

# **INTRODUCCIÓN.-**



## INTENSIONES Y DESIGNIOS.-

Esta tesis trata de la imagen, del cuerpo y de la muerte; trata de la mirada. Es por esto que la inquietud central de esta investigación concierne en último término a la representación visual que define nuestra cultura, de qué forma se develan los aspectos sociales y culturales de la imagen y cómo dicha cultura\_\_\_ donde subyace una suerte de antropología visual\_\_\_ ha creado un mundo donde la visibilidad es un imperativo que guía nuestra mirada; aunque concierne en primer lugar a un fenómeno semejante y vinculante, aquel referido a la mirada cuya legitimación es y ha sido desde una incardinación del género. Esta legitimación se ha sostenido en una manera de ver que ha introyectado una forma de subjetividad cuya realidad ha sido ha partir de un revestimiento de aspectos ilusorios por los mismos procesos perceptivos, construcciones imaginarias y orden simbólico como punto de identificación que no se bastan a sí mismos, sino que aquellos aspectos sólo adquieren sentido en función del contexto que los crea y al que se dirigen. Y aquello a donde se dirigen no es sino a la formación y exposición de una ideología de sexo-género cuya manifestación es el cuerpo.

El esfuerzo, entonces, por representarse a uno mismo y el gesto de “poner” ante nuestros ojos un espacio fantasmático por el cual se crea una región singular de síntomas subjetivos que se comunican entre sí fijando, a través de una imagen, la apariencia de algo como es el cuerpo, nos sitúa ante la mirada fotográfica como aquella que circunscribe y proyecta y que se enfrenta a la posibilidad de producir una ilusión de verdad o un efecto-de-presencia, además de la posibilidad de construir una mirada ex -centrica, de-velando el reflejo que provoca el otro o lo otro como es aquel espacio fantasmático cuya forma de manifestarse es la apariencia (como lo que se hace visible) por la cual nos relacionamos a través de convenciones culturales y codificaciones que se inscriben como relatos ideológicos.

Ahora bien, eso que se de-vela y re-vela es un espejo o una imagen proyectada que nos devuelve la comprobación de la ceguera, ceguera que acontece como lo que en-cubre y como el castigo por el ánimo y la voluntad de creer en aquello que no es (Pilar Errázuriz *Pulsión escópica: ¿perversa o sublime?* En Filigranas Feministas). Desde aquí se desprende una idea de mirada que admite e instala la construcción de una realidad que aparece o se hace visible como un *saber inmediato de lo que es*<sup>1</sup> pero que, sin embargo, me permite avanzar hacia la descripción y sistematización de los planteamientos que aquí se presentan, a saber, una idea de mirada obs-cena que escapa al orden simbólico imperante, una mirada que visibiliza lo invisible de la falta, de lo fuera de escena y que, no obstante, es el punto de fuga, el arranque desde el cual se puede construir el gesto subversivo del mirar.

La tesis atañe, por un lado, a la mirada y cómo en esta se da un proceso hermenéutico de la visión, donde se produce un efecto de registro simbólico de la mirada que va proyectando un imaginario a través de imágenes que configuran la realidad. Todo esto, dentro de un análisis genealógico en cuanto la procedencia y emergencia del desenvolvimiento de las eras de lo visual y cómo afecta la representación y auto-representación en la formación de la imagen del Yo.

Desde aquí me ubicaré en el ámbito de la fotografía, pero como una experiencia de lo ominoso, es decir, *como aquella fractura de lo que debe ser, de manera inesperada, fuera de todo programa, que toma por asalto los sentidos y desestabiliza lo cotidiano*<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Hegel, G.W.F. *Fenomenología del espíritu*. Segunda reimpresión Colombia, Fondo de Cultura Económica. 1997.pp: 63

<sup>2</sup> Cancha Lagos, José Pablo, *Más allá del referente, fotografía: Del index a la palabra*. Primera edición, Chile Colección Aisthesis N° 3 Instituto de Estética Pontificia Universidad Católica 2004. pp:125

Esta experiencia de quiebre del orden esperado desnuda al sujeto y lo arroja a lo inesperado, a lo sorprendente y fuera de control, en otras palabras, al lugar de lo obscuro, de lo degenerado pero también a un lugar siniestro donde nos vemos des-armados. Sin embargo, simultáneamente, nos re-armamos pero en nuestro doble, en nuestra imagen construida, por registro y repetición, en una serie de relaciones posibles que configuran el ego y que evidencian la “imagen” de la propia muerte del sujeto; demostrando que la construcción de nuestra imagen proyectada por nuestra mirada toma el lugar de lo ausente.

Por otro lado, la tesis atañe a los efectos que provoca este lugar de lo ominoso en la construcción del género. Para hacer posible tal análisis, elegí las fotografías de Paz Errázuriz como construcciones y deconstrucciones de modelos y/o concepciones abstractas e ideales imaginarios que rigen, aceptan o rechazan según la imagen primera que proyectan en el sistema sexo/género y por la cual nos relacionamos y nos comportamos condicionados por nuestra percepción. Me interesa comprender la manera y el grado en que obtura y captura la representación y el orden de lo imaginario a través de los cuerpos, cuerpos que están ausentes, cuerpos intervenidos, cuerpos simulados y sometidos a las tecnologías del género (De Lauretis); develar los códigos de valor que rigen las construcciones de dichas tecnologías y cómo inciden en los sujetos de carne y hueso.

Como se puede observar parto de la idea de que los sexos están simbólicamente organizados, construyendo géneros, que el género es una relación de pertenencia que implica una representación, relación que es socialmente construida y que asigna significados diferentes (De Lauretis). Ahora bien, si existe una representación de una relación de pertenencia a un sexo-género, puedo sostener que también existe una imagen de género que se refleja en el fantasma del sexo materializado en la corporalidad. Dicha imagen sería el espejo como reflejo de la imagen Yoica que se representa bajo un discurso homogéneo de la mismidad sexual que ha nombrado la subjetividad en una dualidad.

Entiendo por género la construcción social de los sexos; para decirlo con Teresa De Lauretis, el género es una construcción social tanto del hombre como de la mujer y es una producción semiótica de la subjetividad. Ahora bien, el punto de partida de Teresa De Lauretis es distanciarse de la diferencia entre los sexos y acercarse a pensar que el género \_\_ como representación y autorepresentación \_\_ es producto de diversas tecnologías sociales, es decir, *el género no es una propiedad de los cuerpos ni algo existente desde el origen en los seres humanos, sino que es el conjunto de efectos producidos en los cuerpos, los comportamientos y las relaciones sociales*<sup>3</sup>. Esta postura sugiere la idea de representación que se vincula con lo ilusorio de la identidad que delimita la diferencia sexual instalada mediante el sistema sexo/género; una identidad que se vuelve imagen de un Yo en quietud y completo y que refleja el aspecto de un sujeto constituyente y constituido.

Desde esta perspectiva, la ilusión de un Yo genérico me abre a la posibilidad de hacer dialogar a Teresa de Lauretis con Judith Butler. Para Butler el sexo es ya de por sí una construcción social que, por tanto, ha sido género todo el tiempo; esto hace que ella desarrolle un trabajo de deconstrucción de la dicotomía sexo/género y deconstrucción de la identidad de género. La categoría sexual y natural “mujer” u “hombre” es construida a partir y a través de un dispositivo de relaciones sociales dadas, es decir, de un imaginario y orden simbólico que implica la pertenencia a una de esas categorías.

Desde aquí puedo hablar de la mascarada, del reflejo, de la representación y de la imagen como efecto de una mirada que se circunscribe como relato ideológico pero que, sin embargo, me puede arrojar luces y permitir hacer un ejercicio de transgresión y de desplazamiento de dicha mirada desde el ámbito de la fotografía como práctica o acto estético que obtura los cuerpos a partir de sus gestos eróticos y deseosos.

---

<sup>3</sup> De Lauretis, Teresa “La tecnología del género” EN *El género en perspectiva*, Ramos, Carmen (Comp) Universidad Autónoma Metropolitana, 1991. México pg: 234

Lo que se pretenderá explicitar en el desarrollo de la tesis es cómo, a través del corpus fotográfico de Paz Errázuriz, es posible pensar en una dimensión estético-política de la mirada donde se represente al género pero desde un ámbito autopoyético y desde un ámbito nómada que irrumpa el modelo del sistema sexo/género que se impone a los sujetos a través de los cuerpos y que va construyendo una cierta subjetividad. Así pues, en el examen que se realizará se entrecruzan varios niveles que harán posible poder llegar a un des-arme y a un des-hacer la mirada que articula, mediante percepciones, imaginarios y representaciones, las diferentes maneras de acceder a lo “real”, realidad que como ya podemos advertir se tiñe de relatos ideológicos que van transformando lo “real” fijándolo a partir de imágenes e imaginarios.

## **OBJETIVOS.-**

Teniendo en cuenta lo anterior, los objetivos que se persiguen en esta tesis de trabajo se basan, por un lado, en un análisis de las obras fotográficas de Paz Errázuriz desde una mirada erótica y seductora de lo corporal; y, por otro, establecer las condiciones de posibilidad de una mirada subversiva con respecto al género, mirada dialéctica que vaya modificando el escenario de producción del discurso binario. En este sentido se puede hablar de una narrativa que ha impuesto una coherencia y continuidad de representación de dicha producción binaria y que, siguiendo a Teresa De Lauretis, *la narratividad, quizás incluso más que el lenguaje, se pone en marcha en nuestras formas de ver, que su lógica, sus esquemas de repetición y diferencia, afectan a nuestra ordenación de los datos sensibles al menos tanto como los ritmos primarios de los tropos retóricos*<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> De Lauretis, Teresa; *Alicia ya no: feminismo, semiótica y cine*. Cátedra/Universitat de Valencia/instituto de la Mujer (Col. Feminismos) 1992, Madrid, pg: 126

## **HIPOTESIS.-**

Ahora bien, la hipótesis que utilizaré, para desplegar mi investigación es que, en la actualidad demostrar que hay una ideología de la mirada parece urgente si pensamos que en nuestras sociedades el contexto hegemónico social y político que ocupa lo visual y la representación está revestida de elementos de violencia simbólica, dichos elementos funcionan como recurso para legitimar dispositivos de mediación, control y vigilancia de nuestros comportamientos. Es por eso que introducirse en la obra de Paz Errázuriz nos abre a la posibilidad de mirar desde otras ópticas que fisuren el modelo de masculinidad y feminidad pensadas de forma estereotípicas y nos muestren el “desequilibrio” de la perspectiva en fuga que desencaja a la certeza identitaria, en otras palabras, es la apertura a la posibilidad de mirar al sesgo. (Zizek)

Como fotógrafa Paz Errázuriz se ha encargado de capturar y delatar, con su ojo acuciante el revestimiento formal y rígido de las marcas binarias del género. Es por eso que hacer una propuesta de trabajo a la luz del ojo de esta autora me estimula a des-instalar el deber-ser binario para dar paso a lo obscuro (off-scene) como lugar de resistencia donde se puede profundizar en una estética visual más rupturista a la vez que se puedan crear las condiciones para aflorar las fantasías seductoras de los desplazamientos de deseos como lugar político de creatividad.

## **MÉTODO DE TRABAJO.-**

Para poder desarrollar y abordar dicha hipótesis, pretendo situarme dentro de la llamada nueva historia cultural, que se centra en el estudio de la producción simbólica de las sociedades y de las formas de representación de la realidad que van formando distintos actores sociales intervenidos por maneras de mirar donde, a su vez, se cruza la ideología sexo-género.

Así pues, mi lectura es la de des-armar imágenes y acudir a la atención flotante, cuidadosa, anotada de las tomas. Se trata de cuerpos imaginados que no atañen al sistema simbólico con que nuestra sociedad representa al género, un sistema simbólico que permite tanto enunciar las normas que rigen las relaciones sociales como construir de una manera evidente el significado de la experiencia. El arte y la imaginación tienen una materia propia que se impone respetar, así es que, al atenderla debemos preguntarles y preguntarnos respecto a la vinculación entre representación y vida cotidiana, a la realidad de los deseos o la influencia de la moral dominante en la práctica de la vida; en otras palabras, tener en cuenta que en el tema estético con perspectiva de género convergen necesariamente la representación (lo simbólico) y el poder (lo material y lo político). Entonces debemos buscar en el revés de la trama, en el negativo de la fotografía para precisar el sentido de la relación entre realidad “objetiva” y realidad subjetiva que se muestra en las obras de nuestra autora.

Dado lo anterior, la primera tarea que buscaré acometer para el logro de mis objetivos e hipótesis es reseñar brevemente el modo cómo se han venido articulando a través de la historia de occidente las formas de visión y su correlación con las imagerías, imagos e imaginarios atravesados por el tema de la muerte; muerte no solo como simulacro (imago) sino como momento de la dialéctica presencia/*ausencia*, visibilidad/*invisibilidad* que está contenida en la construcción de la edades de lo visual. Dando cuenta tanto de las nociones básicas en torno de las cuales han surgido sus rasgos distintivos como del movimiento interno que ha impulsado su desarrollo, evidenciando así sus transformaciones y la orientación común subyacente a cada edad de la mirada. Por tanto, el encadenamiento sucesivo de cada edad estará atravesado por la formación de la imagen del género pero a partir de una suerte de diagnóstico de la influencia de la imagen del Yo-Uno-Universal como elemento ideológico e interpelador que, a su vez, me permitirá revelar la influencia del devenir de una mirada vigilante y controladora sobre los cuerpos.

Una segunda tarea será lo fotográfico propiamente tal. Si bien en el primer capítulo daré cuenta de las formas de articulación de las visiones de mundo y cómo influyen en las subjetividades expresados en sus imagos; en ese mismo capítulo ya estaré esbozando ciertos trazos fotográficos como recurso posibilitador para ir levantando una crítica a la mirada vigilante y falocrática (Irigaray, *Speculum*) de la imagen formadora del Yo cuya influencia está revestida por las edades de lo visual. En esta segunda tarea plantearé una propuesta fotográfica que se distancie de la idea comúnmente atribuida a la fotografía como estatuto de “registro” de la realidad para dar paso a dos ideas de fotografía: primero como acto de aparición, es decir, como es el sujeto el que “aparece” frente a los ojos, no se produce una capacidad mimética sino un gesto de transparencia que, en el uso de la fotografía, al vehiculizar una comunicación, dicha comunicación se va mostrando difusa y compleja pues cada observador interpreta o traduce la fotografía de acuerdo a sus subjetividades, sus fantasmas y, por lo mismo, re-crea, re-arma y construye otra lectura fotográfica, haciendo que su uso sea en rigor su desaparición, pues la fotografía, en tanto es usada, va desapareciendo por su mismo acto de traducción. Lo que demuestra que no hay un “original”, o un “registro” sino lecturas, traducciones, un medio para llegar a otra cosa y esa otra cosa no es sino el de-velamiento de que la realidad es una ficción en tanto construcción, interpretación y traducción de aquello que se aparece. Esa ficción es ya *lo sido* que nunca *es* sino que es potencia de *ser*. La segunda idea tiene que ver con esto mismo, a propósito de *lo sido*. El tiempo fotográfico nos demuestra que efectivamente lo que existe es el pretérito, *lo sido*; lo que nos indica que si bien, lo que “registramos” es pura ilusión, esa ilusión es una ilusión de fragmentación del tiempo. Ahora bien, dicha ilusión denuncia que ese sujeto que “aparece” en un fragmento de tiempo es ilusorio y que si “existe” es por su ausencia.



Desde esta situación de ilusión, de fragmentación y de ausencia me propondré levantar una propuesta política de la mirada, que sería la etapa final de la tesis, que visibilice la ausencia, la muerte o lo sido no sólo de la obra de Paz Errázuriz, sino desde la misma obra, hacer presente la ausencia de la figura de sujetos excluidos, denunciar tanto la realidad fantasmática que se pretende “registrar” como el fantasma de la imagen del Yo-completo-Uno-masculino. Y cómo desde esta denuncia del carácter ilusorio poder “inventar” (invenio)<sup>5</sup>, desde la ausencia de *lo sido*, una política de la mirada que involucre los desplazamientos nómades de subjetividades cambiantes y trasvestis.

Por lo tanto, si observamos las fotografías de Paz Errázuriz lo que veremos es imágenes que se hacen presente desde lo ausente, desde lo excluido y en condición de ominoso (quiebre). Todo esto, como claves de acercamiento y recurso metodológico que permitan ocuparme de la constitución de una perspectiva de género con una mirada excéntrica como lo que configura el asunto central de las páginas siguientes.

---

<sup>5</sup> Ver las conclusiones, pues ahí desarrollo el concepto de “inventar” en co-relación con a-bando-no.

# **CAPÍTULO I**

## **I.- RECORRIDO POR LOS CONTINENTES DE LA MIRADA.-**

## **I.1 ANTECEDENTES Y APROXIMACIONES CRÍTICAS.-**

¿Acaso será posible poner en cuestión la mirada y su estatuto de verdad? Cómo, a partir de su estatuto, se ha podido establecer una relación entre mirada e imagen. Lo primero que hay que tener presente es que la mirada ha construido, ritualizadamente y repetitivamente, un ideal regulatorio, es decir, una imagen que funciona como normativa que tiene el poder de producir, demarcar, circunscribir lo que controla. Y esto que controla se ve materializado en lo mirado, a saber, en los cuerpos.

Para abordar esto voy a plantear que, por un lado, lo que se ha entendido bajo estatuto de verdad ha conllevado ciertos supuestos que han delimitado condiciones de existencia que han hecho posible determinadas formas de mirar sobrellevando el despliegue de ciertos dispositivos que han funcionado como criterios de verdad. Cabe preguntarse ¿cómo es posible que miremos como miramos?. Describir las condiciones de existencia de las formas de mirar y, por tanto, de “crear” una visión de mundo me introduce en la determinación del orden cultural como aquello que ha permitido la aparición de dicha visión pero que, sin embargo, se puede sospechar que dentro de este mismo orden también se va perpetrando su desaparición. Desaparición como el pretérito latente que se aloja como ausencia y que posibilita darse cuenta que el contenido de cualquier orden cultural será la re-presentación de lo sido en confluencia con la actualización de su imaginario actual, sugiriendo la idea de que la “realidad” es un constructo.

Por otro lado, la relación entre mirada e imagen me ha situado en la examinación de la mirada como aquello desde donde surge el mundo de la imagen del espejo. Si bien, la mirada está superpoblada de intencionalidades, estas intenciones han creado las condiciones para que dicho espejo refleje el mundo del discurso, cuyas normas han sido arbitrarias y, por tanto, han significado un sistema de reglas a las que se debe obedecer para poder participar en el intercambio del orden simbólico. Orden que es parte de la construcción de los imaginarios que se han materializado en virtud de la reiteración de esas reglas que, a su vez son el discurso que produce los efectos que nombra.

Ahora bien, eso que nombra es la cimentación y determinación de la subjetividad como aquel lugar donde se proyectan los valores, sentidos y sistemas de creencias que, a su vez, se exteriorizan por la mediación de los códigos que hacen posible tanto la representación como la auto-representación. Y este juego de representaciones es el régimen de significación que procurará producir aquellos signos establecidos y específicos que han dado lugar a la construcción de la imagen del género. La idea de género aquí se ha ido presentando y representando como una imagen en la diferencia sexual, diferencia que ha delimitado lo que es lo masculino y lo femenino, en otras palabras, la imagen de género se ha producido bajo una lógica de la escisión y, por esto mismo, de la dualidad y esta lógica sería el cimiento de la representación.

Entonces, el concepto de representación va a ser la clave para poder deconstruir nuestra imagen del género y cómo esta imagen está vinculada con un dispositivo del mirar que ha producido la imagen de occidente, un occidente que ha sido patriarcal, esto ha conllevado a que nuestras formas de visualidad se hayan perfilado bajo efectos discursivos donde el nominativo “diferencia” no es sino una diferencia que no se distancia de los supuestos duales. Dicho discurso se ha suscrito desde siempre en las narrativas dominantes que han regido el inconsciente político y que se han reflejado y exteriorizado en las maneras de mirar.

La mirada significa más de lo que uno quiere y cree que signifique, de este modo habría que enunciar una discusión que redefina y se distancie de ese poder reiterativo del discurso de la imagen del género, a través de los sistemas visuales, que ha tenido la facultad de producir lo que regula e impone; y tratar de teorizar a partir de las ruinas y los desplazamientos, para así poder revelar y trazar los ejes epistemológicos, las pre-suposiciones y los rangos de sentido y valor que subyacen en los sistemas de representación que circulan a través de los sistemas de creencia de lo visual. Para esto confrontaré esta manera de ver con lo que es una mirada que pueda crear condiciones de visibilidad ex -céntricas, es decir, miradas otras con posiciones multívocas, fragmentadas y dis-localadas, con capacidad de mover los encuadres del mirar-se de forma autodeterminada y poder des-identificarse de sus pre-suposiciones y pre-supuestos.

## **I.2 LA ALTERNATIVA FOTOGRÁFICA: HACIA NUEVAS FIGURACIONES**

### **SUBJETIVAS.-**

La fotografía, como instrumento o medio para experimentar algo, para dar apariencia de una situación activa, es decir, un entorno que reclama atención puede dar luces de aquello que podría ser un orden dis-locado y discontinuo, pues captura el tiempo del orden cultural, orden que al someterse al ejercicio de captura devela su situación de tránsito que, por lo mismo, está en continua amenaza de desaparición. Esta desaparición de un tiempo que insiste en perdurar, por sus efectos dominantes, permite entender el ejercicio de la mirada fotográfica como una mirada que se anticipa pues es capaz de captar el movimiento del acontecimiento. Al anticiparse detiene el movimiento provocando una fractura en su continuidad; esta escisión es lo que posibilita tomar distancia de los sucesos y comprenderlos en su estatuto de orden objetivo<sup>6</sup>. En otras palabras, es recoger la idea de escisión y darle un giro para así poder alejarse de la imagen de escisión como dualidad y asumirla como discontinuidad, como fragmentación que contiene un movimiento que se desplaza provocando una dispersión para así ir superando los mandatos conceptuales dualistas.

Recogiendo esta hipótesis, creo pensar que la obra fotográfica de Paz Errázuriz desarrolla y experimenta una manera de mirar que se aleja de las normativas de una mirada rígida que, por un lado, ha establecido un sistema de creencia visual como efecto del mundo del espejo que ha reflejado un discurso dominante y ha legitimado una subjetividad construida a partir de una imagen de género y, por otro lado, ha representado el género de forma dualista.

---

<sup>6</sup> Quiero aclarar que a lo que me estoy refiriendo con el estatuto de un orden objetivo tiene que ver básicamente con un concepto de objetividad cultural circunscrito en un tiempo y espacio que, a su vez, se determina por el sentido común de una época, sentido común que establece la articulación de formas de organización de la vida, las costumbres, expectativas como lo que acredita la existencia no sólo de la formación de la subjetividad de dicho orden sino que se entiende por objetividad. Entonces al tomar distancia visualizamos una realidad que está presente como algo dado y continuo, pero que, sin embargo, no la reconocemos como una suerte de escisión de nuestra propia comprensión subjetiva, escisión que sitúa el orden objetivo como una existencia acreditada por el tejido de significaciones que el sujeto mismo, mediante su subjetividad, im-pone; significaciones donde el sujeto participa reflejándose en las expresiones sociales como un estado del mundo que se da a ver bajo un dispositivo de creencia visual.

Pues lo que hace ella es deambular por las fisuras llevando a cabo una mirada de la periferia que debilita al Yo-sedentario y pone en movimiento las identidades sexuales fijas haciendo un ejercicio de fluctuación que ha dejado huellas oscilantes en la imagen del género. Entonces, con su ojo de sospecha pasea por los rincones de la experiencia y las contingencias capturando para ir des-haciendo el encuadre rígido y así ir jugando con las fantasías de desplazamiento corporal que tiene sus resonancias en el imaginario de identidad de esta época.

Este deambular por la experiencia, por los lenguajes que hace Paz Errázuriz, no significa no hacerse cargo de las contingencias que emergen producto de esos tránsitos, sino que implica tomar posición en lugares espacio-temporales teniendo en claro que el imaginario de identidad de una época expresado en las acciones de los sujetos, sujetos materializados en cuerpos, cuerpos que se presentan en géneros; este imaginario de identidad no es fijo sino que se precipita en la multiplicidad de los deseos y en nuevas figuraciones subjetivas. Estas nuevas figuraciones des-hacen los límites de las diferencias dualistas de género y suscitan devenires discontinuos.

Estos devenires discontinuos son flujos que han sido violentados por una mirada rígida, sin embargo, aquellos flujos traspasan su tiempo pasajero llegando a una artificialidad de lo presente singular y sintético. Este presente, a su vez, re-aparece sobrepasado por la intercepción de una mirada habitual y cotidiana, pero ahora una mirada ajena y lejana que re-significa el esqueleto de la superficie de una realidad que ha devenido simulada, ficcionada situándose como testigo presencial, que es precisamente lo que rescato de las imágenes fotográficas de Errázuriz.

Esta discontinuidad podría parecer el retardamiento o interrupción que la mirada fotográfica en general, y la mirada fotográfica de Paz Errázuriz en particular, ejecuta al ampliar sus márgenes y fracturar la progresión temporal y diacrónica de los acontecimientos. Con esto ya no hay un orden lineal fijo, sino puros desplazamientos que desvanecen las fronteras y se arrojan al encuentro de otros tiempos y espacios, es decir, al encuentro de otras figuraciones y devenires.

Desde esta postura reflexionare sobre el desenvolvimiento de la mirada a través de la construcción de imagerías, imágenes e imaginarios, y cómo los diferentes regímenes de la mirada han legitimado sistemas de creencias que han devenido en ideologías materializadas por la contemplación de imágenes (imago), la conformación de la representación (régimen de la representación) y cómo esta noción hoy en día es el sistema visual que circunscribe el imaginario de nuestra época, imaginario que se hace presente bajo tecnologías visuales que parten, en su manera de mirar, de pre-supuestos en la construcción de sus tecnologías sociales; tecnologías que han producido las tecnologías del sexo-cuerpo \_como representación y auto-representación. Luego, al hacer este recorrido daré cuenta de la manera con que Paz Errázuriz pone en tensión dicho sistema visual actual con sus tecnologías del mirar y propone un juego seductor que tiene que ver con desviar los tejidos de redundancia de lo idéntico a si mismo para dar paso al engaño de la mirada que fabrica ilusiones y desde ahí crear una escenografía donde el sexo-fantasía (teatro del engaño y de la seducción como artificio e ironía) vence y suple el sexo-necesidad.

### **I.3.-LAS RESONANCIAS IDEOLÓGICAS DEL YO- UNO-IMAGEN EN EL DEVENIR DE LA MIRADA.-**

Ahora bien, cabría precisar qué hemos entendido por mirada y porqué funcionamos bajo una creencia de lo visual. Qué hace posible que nuestro ojo cambie y que su criterio de fidelidad se vaya legitimando de acuerdo a una mirada colectiva que funciona como un inconsciente compartido que va modificando sus proyecciones de acuerdo con sus técnicas de representación.

La necesidad de replantear y problematizar la mirada me introduce en la relación que se establece entre mirada e imagen, entre la mirada y lo visual y cómo esta relación ha construido el ojo de occidente, ojo que ha devenido en una mirada centrada u *ocularcentrismo*<sup>7</sup> que se ve reflejado en un pensamiento del Yo y de lo mismo, es decir, en un pensamiento que ha puesto el acento en un sujeto fundante y centrado, a saber, el patriarcado de lo masculino bajo la ley del padre, que observa bajo ciertos regímenes escópicos que han normativizado nuestras percepciones, el reflejo y proyección de su modelo, modelo como imagen unificada donde ese mismo sujeto observador es la base y el productor de lo que podríamos llamar una sociedad de la vigilancia.

Lo primero que habría que hacer es situar el problema poniendo en tensión, cuestionando el carácter fidedigno de lo que vemos y para eso habría que aclarar que lo que vemos se hace visible como una imagen de la realidad, imagen que se ha inscrito como un régimen estabilizador de nuestras certezas. Ahora bien, poner en cuestión la imagen de realidad a través de una mirada de sospecha, como es la forma que tiene de irrumpir el ojo de Paz Errázuriz, advierte que aquellas certezas han caído en lo incierto haciendo vacilar nuestros supuestos.

---

<sup>7</sup> Walter, John y Chaplin, Sarah. *Una introducción a la cultura visual*. 1ra edición. Ediciones octaedro, S.L. Barcelona. 2002 pg: 39



Como diría Regis Debray *¿será que nuestro ojo se ha vuelto un tanto agnóstico?*<sup>8</sup>; agnóstico o no, la mirada que ponemos en las cosas, la mirada que se refleja como imagen y construye realidad, genera acción y reacción provocando percepciones que van cambiando con el tiempo y creando el sentido común de una época.

El deseo de sostener una postura crítica con respecto a lo que vemos pasa por afirmar que existen mecanismos ideológicos que sustentan dicho mirar, y estos mecanismos surgen con el origen de un horizonte de expectativas de la mirada. Estas expectativas son las que han generado un conjunto de efectos producidos en el cuerpo y sus comportamientos, es decir, expectativas del deber-ser desde donde entramos al orden simbólico de la realidad, expectativas que son producto de su mismo principio de realidad<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> Debray, Regis. *Vida y muerte de la imagen: historia de la mirada en occidente*. Traducción de Ramón Hervás. 1ra edición. Paidós Comunicación. Barcelona. 1994 pg: 14

Los signos de interrogación y el sentido de pregunta es personal.

<sup>9</sup> Para Sigmund Freud, el principio de realidad tiene que ver con un principio regulador, según el cual *“la búsqueda de la satisfacción deja de efectuarse por las vías más cortas y toma caminos desviados, postergando sus resultados en función de las condiciones impuestas por el mundo exterior”* (Freud: Obras completas. Vocab. P. 336). Este principio es resultado de una serie de adaptaciones a las condiciones impuestas por la realidad exterior, por las obligaciones, mandatos y prohibiciones. Está ligado con la función del Yo y la conciencia, condicionando el funcionamiento del Yo y su protección del principio de placer. Ahora bien, vamos a concebir este principio como una forma de establecer una división, escisión y una mutilación de la mente en términos de que en la mente estaría alojado el principio de placer donde funciona la fantasía. La fantasía es la actividad mental que todavía tiene caracteres de libertad con respecto al principio de realidad. La fantasía liga lo más profundo del inconsciente con los más altos productos del consciente (el arte), pero también puede preservar los arquetipos de género, sus imágenes, huellas memorísticas e imágenes de libertad convertidas en tabú. Este tabú surge del principio de realidad que domina y exige, que controla el principio de placer y la fantasía obteniendo el monopolio de la interpretación, la manipulación y la capacidad de alterar la realidad\_\_de gobernar la memoria y el olvido y de definir lo que es la realidad y cómo debe ser usada y transformada. Con esto sostengo que el Yo, el ego es guiado por el principio de realidad, que determina los objetivos, las normas y valores del ego; bajo la forma de la razón llega a ser la única depositaria de la capacidad de juicio, de la verdad y de lo racional; decidiendo lo que es útil y utilizable, lo bueno y lo malo. Con esto, la fantasía, ligada a la sexualidad, es separada por la organización del ego de la realidad permaneciendo como algo inútil y falso, un simple juego, una forma de soñar despierto. Lo que hace el principio de realidad es reprimir, de acuerdo con las leyes de la razón (una razón patriarcal), los deseos y el placer. Es el principio de realidad el que se despliega como principio de actuación e individualización. Con este principio emerge el individuo colocado frente a los demás individuos provocando la escisión en él mismo, pues la posición del ego dentro de su capacidad como organismo independiente está en constante conflicto con él mismo porque el principio de realidad lo que ha hecho es que el principio de individualización reprima sus fantasías, sus deseos y, por tanto su lado estético, pues detrás de la forma estética yace la armonía reprimida de la sensualidad y la razón. Armonía que lucha y se enfrenta contra la organización de la vida de la lógica de la dominación y la crítica del principio de individuación. Esta dominación es la que ha creado los arquetipos de género al reprimir las formas de la sexualidad y la fantasía. (Ver “Eros y civilización” de Herbert Marcuse. Nuestro autor desarrolla mucho más a cabalidad esta idea entre fantasía y utopía).

### **I.3.1 Tiempo y discontinuidad o el carácter fundamental de la imagen (tiempo) y la falta (vacío e interrupción).-**

Si el propósito es tensionar el ojo de occidente por ser patriarcal, creo necesario hacer un ejercicio re-flexivo que implique recoger la categoría de temporalidad como aquella que permite pensar el inicio de aquel horizonte de expectativas de la mirada, que ha dado lugar a dispositivos ideológicos aplicados al cuerpo, como coexistente con su final; final como límites o frontera, es decir, pensar el inicio como la manifestación de un estado que se da a ver de forma evidente, que está ante nuestros ojos y que se des-vela como un acontecimiento cuyo contenido ha sido un discurso que lo ha nombrado desde lógicas duales Y final porque, por un lado, se revela como la irrupción que crea las condiciones de posibilidad de rastrear el inicio y la emergencia de una mirada normativa y centrada y, por otro, porque se puede entender la emergencia de los sucesos y las diferentes expresiones que han generado diferentes maneras de ver, siempre posicionándose desde su final como forma de resistencia política y como una manera de atreverse a mirar desde las fronteras.

Si la intención es aceptar el final de una determinada forma de ver que tiene que ver con la idea expuesta más arriba sobre cuestionar el estatuto certero de nuestros regimenes escópicos, se puede transitar por la fragmentación del mirar-se, recorrer otros encuadres y detenerse en aquello que “no se ve” pero que está presente y eso que no se ve está situado como un fuera de campo, en una escena otra que descentra la perspectiva para dar otros inicios y desplazamientos producto del cambio de lugar del observador u observadora.

También se puede entender el final como desaparición o disolución y en este sentido, la idea es ir adentrándose en lo que es la fugacidad de la temporalidad. Lo que se intenta decir con esto es que mediante esta idea de fugacidad se pueden desvanecer los límites del mirar, pues, por un lado, se pueden ir ampliando sus márgenes interviniendo el acontecimiento expresado bajo una dominación dualista y, por otro, se instala una idea de fugacidad propio del acaecer interrumpido que va re-armando la singularidad de la mirada y, por tanto, experimentando otras narrativas subjetivas.

Cuando se piensa en el final se puede pensar como finitud y límite, este pensamiento insta a transgredir dichos límites partiendo de la misma idea de finitud como caída. El gesto trasgresor es de hacer coincidir el final con el inicio, transgredimos un final porque dicho fin está en estado de caída, caída como lo que va pereciendo y alojándose en lo sido. Este pretérito propio del movimiento temporal que se despliega queda como una ausencia en la presencia del acaecimiento que al mismo tiempo se despliega como un nuevo inicio. Es el constante suceder que testimonia la experiencia y que se puede apreciar en el ejercicio fotográfico. Ahora bien, es en este suceder que se va expresando la mirada a partir de su relación con la imagen, pues en el pensamiento se desarrolla una suerte de evocación que actualiza lo sido en imágenes dialécticas, es decir, un movimiento en el que el conocimiento perceptivo de lo acaecido se ilumina como un destello al hacerse visible una constelación específica. Son imágenes oníricas que están traducidas por procesos corporales como es el proceso de la visión. Para esclarecer esto voy a partir con lo que Debray definió como las *edades de la mirada*. Esta idea ya me distancia de una postura cronológica del tiempo de la visión y me acerca a esta otra idea, si se quiere dialéctica, de un horizonte de expectativas del mirar donde inicio y fin coinciden.

Siguiendo el hilo conductor de la temporalidad que hace coincidir inicio y fin, me interesa exponer el tema de las edades de la mirada vinculado con un primer acercamiento de lo que es la relación entre imagen y mirada. Dicha relación pone de manifiesto que la génesis de lo que vemos se ha hecho presente por la necesidad de justificar y, también, revestir el fin entendido como muerte o falta y la forma de evidenciar la muerte es a través de la imagen. La imagen substituye a la muerte, muerte como ausencia o falta, trayéndola como presencia de imagen- completud y esto nos devela que el vínculo que establecemos con la muerte es por medio de imágenes. Si la muerte ha ocupado un lugar importante en el devenir de la existencia es porque en alguna medida siempre estamos rozando con los límites de la finitud, finitud como el abismo que provoca lo incierto y, por tanto, la falta que estimula el deseo de búsqueda a través del mirar.

Entonces con la construcción de la mirada a través de la formación de imágenes e imaginarios, se compromete todo un proceso de formación de un espacio subjetivo que sustenta una ilusión de identidad determinado por una matriz fantasmática como punto de confluencia entre lo visible, a modo de espejo y la falta, a modo de muerte.

Si la imagen reemplaza a la muerte, entendida ésta como ausencia/falta, es porque la imagen se define como imago que tiene que ver con un simulacro, un espectro que atestigua la conquista de la existencia. La imagen así concebida, en su génesis, inaugura un mundo, abre y funda lo que dura como simulacro de una ausencia, ausencia como lo no visible pero que perdura en lo sido de la transitividad de la experiencia.

Al sostener esto, la mirada aparece vinculada a una imagen que re-presenta dicha ausencia, que hace presente aquello sido instalando un reconocimiento en ese doble, convirtiéndose ese doble, a su vez, en un otro que responda a la búsqueda del mirar. Este doble es la imagen que se hace visible; es un doble que funciona como espejo que vela el abismo o el vacío de la muerte e inscribe el reflejo y, a su vez, devuelve una ceguera por creer en el reflejo.

Definir la imagen por aquello a lo que remite, es decir, por su re-presentación crea las condiciones para pensar que la muerte sucede en nosotros y somos nosotros los que ponemos en marcha el juego presencia – ausencia de la existencia. Este juego deja entrever lo discontinuo que pudiera parecer la existencia, pues hace diferir aquella temporalidad continua y posibilita la dis-locación, el fuera de lugar (la muerte). Quizás desde aquí se puede abrir el tema del acontecimiento actual cuya temporalidad es bajo tecnologías normativas de un ojo de poder que determina la construcción de subjetividades binarias, pues si entiendo el acontecimiento como un tiempo que divide constantemente el instante presente, sin pasado ni futuro, entonces el acontecimiento lo constituye la muerte, la muerte no tiene lugar nunca ni le pasa a nadie concreto, es algo sustraído al tiempo y con lo que nunca podemos toparnos. Mientras Yo soy, ella no es y cuando la muerte es, Yo ya no soy.

Entonces la posibilidad de trasgresión y del juego dialéctico de presencia/ausencia tiene que ver con una idea de imagen inscrita en la subjetividades que aparece al momento de desaparecer, es decir, lo que cuenta en la imagen no es simplemente aquello inmediatamente visible, sino también las palabras que habitan la imagen, la invisibilidad que determina la lógica de las imágenes, la interrupción, la elipsis; toda esta zona de invisibilidad o muerte que hace activa la visibilidad.

Esta actuación es la que debemos reconocer al momento de tener una mirada de sospecha, mirada que Paz Errázuriz elabora y desarrolla al momento de irrumpir el acontecimiento pues con su ojo debilita la imagen inscrita en la construcción de la subjetividad binaria y da paso al agrandamiento del detalle que hace que cambie la percepción de lo visto, creando las condiciones para acceder a otro espacio, a un tiempo de derivas identitarias que desvanecen el Yo-uno-centrado y visibilizado bajo una imagen inscrita que ha sido binaria y da lugar a lo desaparecido, a la falta como lugar de renacimiento de otro-ojo que mira lo que no está y transgrede la ceguera.

Pensar la muerte relacionada con la imagen es pensarla como tránsito, como desplazamiento; en este desplazarse la mirada plasma el instante transido desencadenando el mundo visual construido por imágenes. Pero también con dicho desplazamiento desnuda y exhibe un ojo abandonado y en falta.

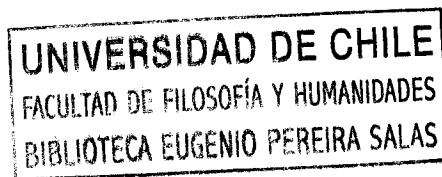
Sabemos que cada civilización trata la muerte a su manera, pero en todas está el gesto de inmortalizar mediante imágenes el tiempo pretérito. Y esta inmortalización tiene que ver precisamente con hacer presente, tal y como está, lo que está situado ante sí. Eso que aparece ante nosotros es la descripción, la manifestación y re-velación del espejo que engeuce pero crea el con-texto cultural en cuyo espacio converge el encuentro de miradas donde la mirada del otro es el reflejo de la mirada del Uno. Ahora bien, separo con-texto, porque esta noción recoge el gesto de un relato como la multiplicidad de miradas y puntos de vista que han coincidido en una mirada-espejo-imagen-poder.

### **1.3.2 La co-pertenencia del *eidolon* y el fantasma en la re-presentación.-**

La forma de narrar y legitimar el con-texto de una época pasa por la organización de su retórica y la expresividad de sus imágenes y en este sentido las imágenes están históricamente situadas siendo parte de la acción de los sujetos. Esta acción demuestra que en toda organización existe una imaginaria que tiene un poder de sustentar al sujeto de la mirada introduciéndolo en un espacio visual que, al mismo tiempo, le de-vela la diferencia entre sí mismo y el entorno, entorno que se vuelve lugar de la distancia, del espejo y, por lo mismo, de la ceguera.

Por su parte, Debray, plantea que la primera edad de la mirada remite a una imaginaria que se traduce en un régimen de los ídolos, de esto se sigue que *eidolon* haga referencia a una presencia de lo no visible, pero que deviene visible por la imagen, el rostro, el fantasma. Paradójicamente, podría entenderse la muerte como este fantasma o espectro que capta de forma vidente la orfandad que cobija la existencia, su desarraigo inaugural revistiéndola con una imagen que ampara, una imagen como el espejo reflejado que acredita la persistencia temporal de la realidad, una imagen que es la manifestación de lo ilusorio.

Entonces, *a través de la imagen la videncia transita*<sup>10</sup>. Videncia como la transmisión de un sistema de la visión; transmisión como la circulación y modo de relación que pone junto o acerca, transmisión como tránsito, enfatizando el *trans* que supone un desplazamiento. Al poner el acento en el tránsito suponemos que la mirada se desplaza por medio de las diversas imaginarias que conforman las modalidades de la existencia.



---

<sup>10</sup> Debray, Regis. *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en occidente*. 1ra edición, Ediciones Paidós comunicación. Barcelona. 1994. pp: 178-179

Habría que pensar que los momentos por los que pasa la mirada, exteriorizada en imagen, no son aislados, sino que se superponen e imbrican; más que cortes o distancias, lo que hay son límites, franjas o intersticios que provocan hendiduras pero que, sin embargo, son la impronta que se arrastra encadenando el germen en sus precursoras; entonces, enlazando los momentos por los que se despliega la mirada podemos señalar que el estado del *eidolon* es la imagen primera de un tiempo en estado de quietud, imagen inmovilizada y, al mismo tiempo eternizada lo que implica una suerte de fe que va formando los regimenes de visión. Esta formación con criterios de fe se funde en el intento de manifestar eternidad, eternidad entendida como lo que permanece y lo que está en un cierto orden; aquí volvemos a recurrir a lo temporal pues lo que imprime a la imagen es precisamente la duración de lo que acontece, esta duración es la huella, huella que re-presenta una deidad entendida como una universalidad

A la luz de estos argumentos si la experiencia del *eidolon* ha sido posible sería, ante todo, porque el *eidolon* se habría transformado liza y llanamente en la oquedad de lo ilusorio. Pero esta transformación no constituiría una anomalía, sino que, por el contrario, la implicación de la vida en las imagerías y, por tanto, en su relación con la muerte tendría, en la formación del ojo de occidente, un carácter especular. Y de lo que se trataría, entonces, es de develar su nexos con la formación de la subjetividad a partir de la dependencia espejística del ojo del Uno con el ojo del Otro. Al respecto, la fotografía contiene esta dependencia e imprime la huella del *eidolon*. Sabiendo que la fotografía surgió a finales del siglo XIX, el gesto que se puede entrever en el régimen del ídolo es la génesis de la fotografía. Pues bien, lo que se encuentra en la imagen fotográfica es la huella de la duración, es una imagen-tiempo que intenta manifestar dicho *eidolon*. Sin embargo, podría sostener que lo que capta/obtura la fotografía es la orfandad como aquello abandonado y en falta y que aparece invisibilizado. Por otro lado, la actividad fotográfica implica una relación de lo Uno y lo Otro, siendo lo *Otro el reflejo que se re-conoce en el voyeurismo del Uno*<sup>11</sup>.

---

<sup>11</sup> Errázuriz, Pilar. *Filigranas feministas: Psicoanálisis, memoria, arte*. 1ra edición, Editorial Libros de la Elipse. Santiago 2006.pg: 120

Lo interesante es poder hacer el ejercicio de tránsito, de desplazamiento epocal donde el régimen del ídolo guarda el seno de la imagen fotográfica; aunque se sabe que la fotografía opera bajo técnicas de obturación que no obedecen a una época tan arcaica, se puede advertir la forma y el estilo estético de contener la muerte, la ausencia provocada por la fugacidad de la existencia, incitando la idea de un tiempo-ficción de *lo sido* como proyecto de ser. Tema que se desarrollará en el segundo capítulo.

Retomando lo anterior, la organización de la mirada, en su primera edad, va mostrando un rito al culto que esconde un sistema de creencias que circunscribe el imaginario cultural. El lugar que alojaba las expectativas de la mirada se ordenaba de acuerdo a una suerte de fidelidad ante una presencia, presencia que despertaba un cierto temor, pues si la imagen aquí era de culto, era apelando a una trascendencia, entonces el ídolo no era otra cosa que la manifestación de un tipo de apropiación de la mirada, de su posicionamiento como síntoma de dicha época. Con esto aclaro que lo visible aquí sería la exhibición de lo invisible, invisible que es la trascendencia que se re-presenta<sup>12</sup>, es decir, se hace presente.

La presencia traduce un presente vivo, un aquí y un ahora que es portador de lo sido como aquella temporalidad que está ausente, entonces la re-presentación recoge aquella ausencia en su *re* de la presentación.

---

<sup>12</sup> La noción de representación nos ha conducido a pensar el mundo en una constante relación de imágenes colectivas que han influenciado en la realidad social y cultural; esta relación nos devela la forma de proceder de los sistemas de pensamiento y el escenario que acredita su creación. Vamos a concebir la noción de representación como una estructura reguladora donde ciertas categorías de pensamiento se van convirtiendo en esquemas inconscientes que centran de forma normativa nuestras maneras de percibir. Esta estructura de representación crea las condiciones de posibilidad para pensar de una determinada manera, manera que entreteje el régimen de creencias, sentidos y valores propios de una cultura. Por otro lado, si nos atenemos a la palabra misma de representación, ella encubre un gesto temporal, tema importante si pensamos que el desarrollo de la mirada y su relación con la imagen tiene que ver con aquello que aparece ante nosotros, haciéndose presente tal y como está. Si la imagen es lo que está situado ante sí, la representación es “traer ante sí eso que está ahí delante en tanto que algo situado frente a nosotros” (Heidegger, Martín. *Caminos de bosque* Editorial Alianza, Madrid (1995) 1997 Pg: 105) Ahora bien, este traer ante sí nos conduce a pensar en el acto de reflexión o de reflejo de aquello que se hace presente pero que, al mismo tiempo, retorna y, también, nos sitúa en el *re* que lo presenta o lo hace presente. Este *re* es aquello que nos pone en escena, es decir, en el lugar visible de lo representado. Ese lugar visible es aquel espacio donde los sujetos com-parecen y se re-presentan a sí mismos, es decir, se hacen imagen. Esta imagen proyectada y, por tanto, re-presentada no sólo se expresa en la figura del sujeto sino también en la producción de la objetividad. Con esto quiero decir que la objetividad en tanto efecto de realidad es un espejo imaginario.



Este *re* vuelve a hacer presente dicho pretérito transido, eso acaecido es la huella de la muerte en cuanto ausencia pero que com-parece en la re- presentación; al manifestarse de esta manera, la re-presentación pone ante sí y trae hacia sí *lo sido* otorgándole la posibilidad de permanecer y configurar la existencia y la realidad como una imagen que, a su vez, se proyecta como aquello presente el cual surge y se abre desde el momento en que se percibe.

*“Pero esta representación se retrasa precisamente en el re que la presenta. Es presente de un pasado”<sup>13</sup>*

Lo que cabe destacar es que el *re* de la presentación denuncia la demora al encuentro apremiante de un presente nunca cumplido, pero interminablemente exigido lo que denota el carácter intemporal y la necesidad de estabilizar lo inestable, la discontinuidad y punto de fuga que provoca coexistir con la muerte. Entonces lidiar con la muerte supone la no conciencia de una realidad escindida por lo sido de la experiencia que, sin embargo, nos incita a sintetizar dicha experiencia a través de los sistemas de percepción<sup>14</sup>, percepción que estructura la continuidad de lo real y que se re-vela con la ceguera.

---

<sup>13</sup> Levinas, Emmanuel. *La realidad y su sombra. Libertad y mandato, trascendencia y altura*  
Traducción de Antonio Domínguez Rey. Editorial Trotta S.A. 2001 pg: 11

<sup>14</sup> Quisiera aclarar la noción de percepción porque es un tema complejo. Siguiendo a Hegel, en la formación de la conciencia de nuestra realidad bajo parámetros de objetividad, subyace un orden que se inicia desde la inmediatez de la experiencia y que se desprende de la adquisición de conocimientos que se van enaltecendo hasta el pensamiento del objeto u objetividad en general; esta objetividad no es sino un tipo de saber, de aprehensión que se manifiesta por intuición sensible e inmediata. Esta formación, que en un principio es inmediata, se va desplegando y deviniendo en imaginarios o visiones de mundo que adquieren una mirada con-textual. Ahora bien, el entendimiento que supone una comprensión y formación de dicho saber de lo objetivo, es una síntesis que se va configurando por la visualidad que es influida por representaciones interiorizadas inconscientemente y que van circunscribiendo, a través de intenciones y codificaciones, la circulación y producción de dispositivos de control de nuestras formas simbólicas y nuestro imaginario. El que se vaya produciendo un despliegue en el proceso de formación hasta la conformación de ciertos ordenes simbólicos e imaginarios lo recojo de Lacan y la formación, a su vez, del inconsciente. Si en Hegel se puede vislumbrar este proceso como la formación de la conciencia, no es menor pensar que dicha articulación también supone el despliegue de una huella psíquica como es el inconsciente que va exteriorizándose y que, inclusive crea las condiciones para la formación de las diversas epistemes que subyacen a las culturas.

Cuando hacemos un ejercicio de re-conocimiento y rememoración lo que está en juego es una identificación entre “la realidad” y la imagen que nos formamos de ella; esta imagen surge por un proceso de constancia perceptiva que permite atribuir cualidades constantes a lo que vemos cubriendo la totalidad de las tendencias estabilizadoras que nos hacen tener una mirada fija. Entonces el papel de la rememoración es *lo visto* o *lo sido* que se ha interiorizado en el inconsciente de forma codificada reflejando y transmitiendo dicho saber sobre la realidad.

Dicho de otro modo, la percepción es un modo de relación que tiene que ver con la cosa percibida y sus diferentes formas y propiedades relacionadas entre sí y que la hacen ser percibida como un objeto determinado, fijo e inmóvil, entonces, el acto de percibir sería la síntesis de una diversidad efectuada por la

Expuesto todo lo anterior, es importante hacer hincapié que en todo este proceso de formación y despliegue de las maneras de mirar, que al mismo tiempo va desarrollando su velo o ceguera, se manifiesta una administración de la mirada que será materializada en los cuerpos y sus comportamientos. Cada manifestación en la representación de una época supone la re-presentación de los cuerpos y su lugar en las distintas imagerías.

Así, en esta condición, el juego presencia/ausencia o falta como he nombrado a la muerte, será lo que sustenta la representación y la sustentará en la medida que lo que estará en juego será, ante todo, la representación de una subjetividad que se ha visibilizado a partir de la representación de los cuerpos como efecto de la correspondencia entre lo Uno y lo Otro.

---

conciencia del sujeto. También se puede atribuir la idea de ilusión en el sistema de la percepción debido a que la conciencia, en su movimiento y desarrollo, va proyectando y va reflejando una realidad que podría ser ilusoria. Si el percibir, desde su etimología, designa un darse cuenta, un recoger por medio de, este “por medio” contiene el gesto de una relación y esta relación puede ser tomada como un tránsito, una transmisión; La percepción está emplazada como medio entre..., lo que significa considerarla atendiendo a su situación de mediación y como medio es justamente un tránsito hacia..., lo que le da un carácter de desplazamiento y movimiento donde debe salir desde su interior lo otro hacia lo que transita. Esto nos da luces a que la idea de percepción es una relación que va estructurando el fragmento de la realidad, lo discontinuo que provoca *lo sido*, dicha fractura es sintetizada mediante las sensaciones y, particularmente por razón de la visión. Este proceso es un desplazarse que transita y transmite lo percibido, son impresiones, cualidades y propiedades que circulan y que forman la unidad de la objetividad como fenómeno reflejado; todo esto en un acto de sucesión que es inmediata y espontánea. Entonces la objetividad es un efecto de todo un proceso de transmisión que emerge desde el sujeto mismo cuando va atestiguando su imaginario.

### **I.3.3 Muerte y disolución en las edades de lo visual.-**

Las culturas de la mirada se van exponiendo de acuerdo a la re-presentación de determinadas subjetividades y éstas serán el reflejo de la introyección de cierta imagen de género. La primera edad de la mirada, que remite a la *logosfera*<sup>15</sup>, se organizó al momento de la historia de lo visible que es el de una mirada mágica y de admiración por el *logos*, figura de pensamiento eminentemente masculina. De ahí que su perfil haya sido el de un imago o un espectro, pero un espectro que se basaba en un modelo patriarcal. La imagen cumplía la función de enlace, de relación entre lo visible y lo no visible, donde la muerte, al ser huella indicial, se enfrentaba, en la misma imagen, en su incertidumbre y su certeza.

Por su parte, la segunda edad de la mirada se organizó en torno a la aparición de la representación ilusoria cuya modalidad era la de una imagen-cosa que tenía como referente lo real de la naturaleza, donde se puede apreciar una distancia con respecto a lo sobrenatural de la *logosfera*. Aquel referente estará mediado por la aparición de la figura del sujeto, sujeto implícito pero que, no obstante, estará perfilándose de acuerdo a la herencia del modelo patriarcal cuya lógica estará instalada con el *logos*.

Por último, la edad actual, y de la que nos sabemos depositarios, es la era virtual cuya forma de eficacia es la simulación donde la imagen es visionada y su referente es lo ejecutante, es decir, lo que se puede controlar.

Ahora bien, partiendo con la *logosfera*, quizás en esta era del ídolo, la trascendencia era pura exterioridad, pura exposición del más acá que pasa bajo su condición pasajera, pero que, sin embargo, intenta perdurar bajo una lógica dominante de lo Uno y esto no sólo se puede notar en esta era, sino en las otras dos edades. En general la condición efímera de la existencia intenta perpetuarse en la imagen de lo Uno que es de completud y que, a su vez, afirma y sostiene la transitividad acreditando la garantía de su probabilidad o contingencia.

---

<sup>15</sup> Debray, Régis. *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*. 1ra edición, Ediciones Paidós Comunicación. Barcelona. 1994 pg: 178

Sin duda, esta reflexión sitúa el problema sobre la muerte como aquello que interrumpe un tiempo y que perfila el carácter efímero e ilusorio de la existencia dándonos luces a pensar que la construcción de imágenes, mediante imaginarios simbólicos e imaginarias concretas, es por una suerte de dejar aparecer una “doble” realidad, que es la manifestación de la edad de la re-presentación ilusoria, esta doble realidad ha devenido, a través del suceder y de la marcha histórica de occidente, en una forma de organización que en la actualidad se ha convertido en puro simulacro y por ende, en ceguera, que vendría siendo la era virtual actual. Vivimos en el simulacro como aquel espectro que testimonia la desaparición irreversible de todo referente, de esto se sigue que el acontecimiento de nuestra época sea la pérdida e imposibilidad de todo vínculo erótico-sexual (tema que trataremos en el último capítulo). Aquí el acaecer de la existencia se plasma y atestigua en una imagen ficticia y virtual ya sea del cuerpo como de la edificación de la subjetividad. Es la operación de un régimen visual donde predomina la simulación y que constituiría la imagen y la mirada.

Aparece, entonces, el lugar de la imagen fotográfica como conformación y legitimación de esta época actual para advertir que lo que está en juego es el intento, con la misma mirada fotográfica, de transformar aquello que se sabe que está en amenaza de desaparición, recogiendo y resignificando dicha desaparición, para deshacer ciertas categorías que han normado lo temporal inscrito como atemporal. Entonces, eternizar un tiempo vivido mediante la captura de un fragmento de la realidad supone comprender que aquel fragmento, que ha sido eternizado, no es sino una ilusión que produce la sensación de oquedad, de muerte. Esta comprensión es precisamente el ejercicio de la fotografía como visibilización de esta ausencia y registro de la desaparición. Desaparición no sólo de una temporalidad que es efímera, sino de las formas de vida de los sujetos cuya imagen Yoica visibilizada en sus cuerpos inscritos dentro de un sistema sexo-género ha sido parte de la insuficiencia de nuestras categorías de pensamiento, mostrando una zona de excepción en la cual éstas se sustentaban.

Al respecto, Judith Butler, en su texto *Deshacer el género*, señala cómo las categorías normativas que rigen el género y la sexualidad están vinculadas a restricciones de una categoría reconocible de “persona”. Esto supone que la desaparición también pasa por replantearse la categoría de persona deshaciéndola para dar paso al constante hacer y deshacer el género, constante que contiene la dialéctica presencia/ausencia, visible/desaparecido, es decir, contiene lo sido; pero siempre distanciándose de las categorías dominantes de persona que en bastante medida han influenciado en nuestra imagen del cuerpo y nuestra narrativa de sujetos apareciendo bajo las lógicas de reconocimiento de lo Uno y lo Otro.

Retomando el tratamiento de Regis Debray, la imagen y sus prácticas inscritas en una perspectiva de género, se combinan advirtiendo la superposición entre lo técnico (tecnologías del Yo), lo simbólico (modos de representación del Yo-género) y lo político (poderes de la imagen de género); si la historia de la mirada remite a diferentes regímenes escópicos<sup>16</sup>, lo que subyace en tal historia es un gesto estético, pues de lo que se ha tratado es de llenar vacíos im-poniendo rúbricas como testimonio de eficacia; ya sea técnica, por su carácter de fabricación, artificio y astucia donde se podría ubicar el arte de la fotografía y su eficacia para crear un efecto-de-presencia ilusoria como es el Yo; ya sea por su representación simbólica en cuanto al sentido y valoración que transmite al momento de la instalación del Yo-género y que, en el caso de la fotografía lo que transmite es el tiempo del acontecimiento, acontecimiento como la huella del devenir de lo sido, sido como el pretérito que evidencia la ausencia pero que, no obstante, se presenta como una imagen-realidad; y ya sea por su dispositivo político que tiene que ver con el dominio ideológico,

---

<sup>16</sup> La noción de lo escópico tiene que ver con la llamada pulsión escópica que está desarrollada en la disciplina psicoanalítica. La palabra pulsión podría considerarse una resignificación de la vieja palabra instinto. Para Freud la pulsión es *el representante psíquico de las excitaciones, que salen del interior del cuerpo y que llegan al psiquismo* (Freud) es un lugar de encuentro entre una excitación corporal y su expresión en el aparato psíquico que intenta dominar tal excitación. A lo que apunta la pulsión es a su finalidad que tiene que ver con los deseos y cómo se satisfacen, apunta a su objeto que sería el medio por el cual la pulsión alcanza su finalidad y apunta a su fuente que sería el punto de amarre en el cuerpo. Entonces a lo que llamamos pulsión escópica es a una necesidad de ver que se acompaña de un placer que provoca el ver. Esta pulsión se divide en un fin que es el ver, una fuente que sería el sistema visual y un objeto; este objeto, que es el medio por el cual la fuente, es decir, el sistema visual, alcanza su objetivo, es identificado, por Jacques Lacan, con la mirada. La necesidad de ver recoge un deseo que es el de mirar y cómo ese deseo es satisfecho; lo importante a destacar es que la aplicación de ese deseo es en el campo de las imágenes y cómo las imágenes generan dicho deseo satisfaciendo la pulsión escópica.

su influencia y el sitio que ocupa la imagen en la sociedad. Desde aquella trilogía, cabe preguntarse, ¿cual sería la im-posición ideológica de lo visible?, ¿cuales son las condiciones de posibilidad de la producción, circulación y recepción de las imágenes que, en el caso de la imagen del género, su producción y circulación está vinculado con un discurso de poder?.

A lo que apunto es que la triada de lo técnico, político y simbólico remite a una intercalación que si se produce una mutación en las técnicas, en la imagen y, por tanto, en la mirada ya no tienen los mismos efectos políticos ni la misma función simbólica, demostrando así, que los regímenes escópicos no actúan bajo preceptos fijos e inamovibles.

#### **I.3.4 Lo siniestro: una lectura del reflejo de la mirada.-**

El análisis de los distintos modos de mirar que dan lugar a la emergencia de nuevos ordenamientos siempre han ido acompañado de discursos de saber que son eficaces a condición de circunscribirse en un campo imaginario y en una pragmática de la imagen; desde esta perspectiva la emergencia de nuevos ordenamientos con respecto a las formas de mirar aparecen por medio de las cosas en las que se encuentran inmersos y estas “cosas” podrían ser la inscripción de un proceso de formación que deviene en un régimen de la representación ilusoria cuyo ordenamiento se regirá de acuerdo a la primacía del padre. En este régimen como en el régimen de los ídolos las *culturas de la mirada van acompañadas de las técnicas que vienen a modificar en cada época el formato, los materiales y la cantidad de imágenes de que una sociedad se debe hacer cargo*<sup>17</sup>.

---

<sup>17</sup> Debray, Regis. *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*. 1ra edición, ediciones Paidós comunicación. Barcelona. 1994 pg: 38

Tal como sostiene Debray, este régimen va especificando la noción de representación pero no en cuanto un tema temporal, como ya lo he expuesto, sino en tanto la imagen es vista y se muestra como una cosa en cuanto forma, en cuanto apariencia, pero también como una ilusión de ahí su gesto icónico que seduce un placer o un deseo, pues se *parece* a la cosa sin ser la cosa. En esta apariencia se recoge la idea de simulación<sup>18</sup> pues se finge tener algo que no se tiene. Ahora bien, esta apariencia que seduce podría leerse en clave de diferencia sexual, en cuanto el modelo de representación de la imagen obedece a una *ratio* dominante que empieza a surgir a partir de un pensamiento sexista de la propiedad. Este pensamiento arrancará una mirada que se privatizará y transformará los símbolos inmersos en las imagerías dejando atrás aquella mirada mítica y, a su vez, posicionando a la mujer en el lugar de la ausencia pero visibilizada como apariencia y representación; representación como el espectáculo para ser mirado y apariencia como el simulacro de fingir tener algo que no se tiene y este simulacro será la clave que posicionará a la mujer como lugar de la castración, pues no tendrá nada para ver.

Aquella mirada estará en confluencia con el régimen de los ídolos en cuanto el ídolo, en su carácter de imago, no sólo será concebido como el espectro de muerte sino, además y, por lo mismo, como una presencia que despierta un sentimiento sublime provocando una atracción pero al mismo tiempo incitando al rechazo por su misma presencia intimidadora que es, a su vez, de respeto y temor. Esta presencia será la divinidad o trascendencia personificada en la imagen de Dios-padre-masculino, es decir, la imagen de lo Uno.

En este orden de la mirada la visión contempla y proyecta una imagen figurada, dicha imagen com-parece como un retrato o fantasma que cautiva y, por lo mismo, enceguece, no obstante, su rostro denota una sombra; sombra como un escape que anuncia lo oculto, lo inhibido, lo silenciado por la aparición de aquella mirada dominada por una *ratio* masculina y con carácter de divina.

---

<sup>18</sup>

Ver Beaudrillard, Jean. *Cultura y simulacro* Editorial Kairos, Barcelona. (1978), 2002  
Nuestro autor desarrolla la idea de simulacro no tanto vinculado con el arte pero sí distingue lo que es la simulación de lo que es el disimulo que tiene que ver con un fingir no tener lo que se tiene. Lo que hay es puro simulacro en cuanto puro acto de apariencias, apariencia como experiencia de vacío. pp: 9-12

Entonces, la sospecha ante lo no conocido por estar silenciado o la duda ante algo que puede no ser como se nos dice que es, como es la formación de aquella imagen figurada y fantasmática, sería la cifra encubierta que precisamente provocarían la fascinación pero que, sin embargo, constituirían lo siniestro<sup>19</sup>. Cabe preguntarse, a propósito de la sombra de la imagen figurada, *¿qué cosa es aquella que debió permanecer en la oscuridad, en la censura y que al emerger puede producir pavor y espanto?*<sup>20</sup>, si tomamos las afirmaciones de Freud y pensamos que aquello no sabido, oculto o silenciado es, por un lado, lo nuevo pero con un valor agregado que provoca el gesto siniestro; este valor agregado, esta “cosa” que aparece es algo muy familiar, lo más visto, el deseo más propio e íntimo pero al mismo tiempo el más oculto y, por lo mismo, el que menos se ve. *Lo siniestro se da cuando lo fantaseado por el sujeto, pero en forma velada y autocensurada, aparece, de súbito, en lo real*<sup>21</sup>

Ahora bien, se podría pensar, siguiendo a Freud, que uno de los deseos originarios de los sujetos es volver al seno materno, de ser uno con la madre y no sentir el desgarramiento de la escisión. Pues bien, si consideramos el concepto de fisura como aquello que vincula los deseos con lo siniestro puedo advertir que lo siniestro es lo fantástico encarnado, las fantasías y la imaginación que se conectan con la pulsión de muerte, muerte como la errancia o tránsito, como el nomadismo que emerge inscribiendo la experiencia de quiebre que tiene como efecto el shock ante la pérdida y la nostalgia de aquella fusión originaria.

---

<sup>19</sup> Freud dice que lo siniestro sería aquella suerte de espantoso que afecta a las cosas conocidas y familiares desde un tiempo atrás (*Lo siniestro 1919: Obras completas en CDromm*). Ahora bien, desde su campo semántico la palabra siniestro responde a una primera aproximación expuesta por Freud. Pero desde el alemán, *heimlich*, que sería lo siniestro, viene de *unheimlich* que es antónimo de *heimlich* y de *heinish* que significa: íntimo, secreto, familiar, doméstico. De esto se deduce que *unheimlich* es causa de espanto porque no es conocido ni familiar. Pero no todo lo nuevo produce espanto, es necesario que se le agregue otra connotación para convertirlo en siniestro. En castellano lo siniestro es lo que trae mala suerte o “mal de ojo”. Ahora bien, Freud recogerá la definición de siniestro de la afirmación de Schelling diciendo que lo siniestro sería “todo lo que debiendo permanecer oculto, no obstante se ha manifestado”. (*Lo siniestro 1919: Freud tomo la referencia de un poema de Schelling “El anillo de Polícrates”*)

<sup>20</sup> Manzano, Julia. *De la estética romántica a la era del impudor: diez lecciones de estética*. Primera edición,. Universidad de Barcelona. 1999 pg: 19

<sup>21</sup> Ibid



Esta fusión es nostálgica porque es algo que ya está en lo sido, en la pérdida de aquel tiempo intemporal pero que está presente en la censura, en lo oculto de la sombra que, a su vez, produce temor. Y este temor no es sino aquello oculto que se manifiesta en el quiebre no sólo de un pretérito huidizo sino en el quiebre que produce la castración. Si esto lo desarrolla Freud desde el tema de la sexualidad, nosotros tomaremos la castración también como el temor a perder la vista, pues el cegarse uno mismo y el vivir en la ceguera nos conduce a vivir siempre en lo velado, censurado y oculto y este velo es lo que se hace presente, se re-presenta, bajo una imagen de realidad que es pura ausencia. En otras palabras, la mirada proyectada estructura una modalidad de existencia que es simulada e ilusoria, que es un velo que ha funcionado de manera muy familiar y conocida, es decir, como un sistema de creencias visuales pero que, sin embargo, eso tan familiar, dentro de nuestras fronteras de tolerancia, es portador de ocultos deseos que se elevan contra lo reprimido. Desde este punto de vista, la figura de la mujer, al haber sido excluida y silenciada por la preeminencia de la formación de la imagen Yoica del Uno masculino, también despierta sentimientos ominosos, pues es la encarnación de la fantasía y la nostalgia de volver al seno materno.

Sostengo, también, que lo siniestro es concebido como un gesto estético en la medida que entiendo la estética como un acto de mirar-se, mirar-se que no sólo significa admiración, contemplación y, por tanto, búsqueda en el Otro el reflejo de su mirada, sino que también se vuelca a lo oculto y silenciado por lo reprimido, pero que emerge como un enigma en cuanto se proyecta como una imagen que llena la vacuidad de los sujetos. Este emerger surge a raíz de una meta-morphosis, una transformación o huida del sujeto a su lugar de producción, es decir, a la constitución del Yo que produce al sujeto, producción que crea la figura inaugural de su imagen.

Aunque parezca paradójico la imagen reflejada del sujeto en un Yo es una experiencia siniestra en cuanto lo siniestro también es tomado como lo ominoso<sup>22</sup>, pongamos un ejemplo del mismo Freud:

“Me encontraba en mi camarote cuando un sacudón algo más violento del tren hizo que se abriera la puerta de comunicación con el toilette, y apareció ante mí un anciano señor en ropa de cama y que llevaba puesto un gorro de viaje. Supuse que al salir del baño, situado entre dos camarotes, había equivocado la dirección y por error se había introducido en el mío; me puse de pie para advertírselo, pero me quedé atónito al darme cuenta de que el intruso era mi propia imagen proyectada en el espejo sobre la puerta de comunicación. Aún recuerdo el profundo disgusto que la aparición me produjo (Freud, 1919: 247)

El enfrentamiento al doble especular también despierta un sentimiento ominoso, pero deja entrever que esta imagen reflejada sería el momento fundacional que acontece tropológicamente<sup>23</sup> en el sujeto. Sujeto que aparece bajo diversas figuras en una suerte de movimiento expiatorio que, a su vez, deviene imagen-idea, es decir, habita como ideario, como concepto que va construyendo y armando su propio imaginario.

---

<sup>22</sup> Freud reflexiona en un texto de 1919 sobre “Lo ominoso” diciendo que lo ominoso es *aquella variedad de lo terrorífico que se remonta a lo consabido de antiguo, a lo familiar desde hace largo tiempo*, ahora bien, la pregunta es cómo algo familiar se torna ominoso, y es cuando al momento en que aquello familiar o conocido, esa línea continua y natural es quebrada. Toda experiencia cotidiana se produce en “lo esperado”, dentro de ciertos parámetros lógicos. Cuando se produce lo inesperado, esto provoca un quiebre, una fractura de lo que debe ser en el orden esperado, es una fractura de la “realidad”, de lo esperado.

<sup>23</sup> La figura tropológica remite a la noción de tropos que lo tomaré en su acepción de “darse vuelta”. Si lo vinculamos con la figura del sujeto, al formar una imagen del Yo, ese Yo objetivado es una figura retórica que es mimética, metafórica y performativa que se legitima de acuerdo al discurso que impera, no obstante, al ser metafórica y performativa, juega con la parodia. Es este ejercicio paródico lo que intentamos expresar al pensar la imagen del género, pues este concepto sólo funciona en la medida que nos formamos una imagen de nuestro Yo; Yo que se hace visible a partir de la diferencia sexual. Ver Judith Butler en su libro *Mecanismos psíquicos del poder*. Ediciones Cátedra, Valencia (1997). Madrid 2001, pp: 13-14-15

Para entender el devenir de la imagen-idea, creo necesario explicar el proceso de devenir sujeto. En este proceso se configura una suerte de sujeción a un territorio donde el sujeto “subjetiva” su realidad; dicha realidad sería como la presentificación de un lugar otro que sería el otro simbólico cuya función es identificar al sujeto y, por tanto sujetarlo; esta sujeción forma al sujeto y, a su vez, lo subordina proporcionándole el contexto de su existencia. Esta identificación a este lugar simbólico que antecede y, que por lo tanto, le da una existencia, interpela al sujeto en tanto sujeto. Es una sujeción que opera como un poder pero que, además, al ser una primera identificación cede a otras identificaciones que permitirán situarse y contarse en lo simbólico como un sujeto sexuado.

Uno de los efectos de la identificación será la constitución del Yo que produce el sujeto. Esta “producción” crea la figura inaugural de su imagen. Imagen que funciona como un espejo. El espejo es una identificación que permite el reconocimiento y hace del Yo el primer objeto del sujeto; el Yo como una imagen se objetiva siendo una *transformación producida en el sujeto cuando asume una imagen*<sup>24</sup>. Es decir, es un reflejo que instaura y produce una figura que “no existe” pero testifica nuestras certezas ontológicas.

Que esta figura sea ella misma una “vuelta” es especular pero, a su vez, es una producción interpelada que tiene lugar en el reconocimiento de esa imagen, imagen que entra en el orden simbólico como un llamamiento inaugural de la ley y la norma, orden que acontece como principio de realidad.

Se puede advertir este desdoblamiento del sujeto y su imagen proyectada en lo que plantea Lacan con la *bipartición* que emerge en la formación del Yo-ideal. Si por un lado, se construye un Yo como efecto de espejo, Yo como construcción imaginaria; por otro, se crea una figura de un Yo que se posiciona simbólicamente. Podríamos sostener el mecanismo de sujeción en ambas figuras, pero donde se legitima en mayor medida dicha sujeción, que funciona desde dispositivos de poder, es en el Yo manifestado por la matriz simbólica donde podemos ver la eficacia simbólica.

---

<sup>24</sup> Lacan, Jacques. *El estadio del espejo como formador de la función del yo (je) tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica*. En escritos I: dos. Obras completas en CDroom.

El hecho de que haya una imagen especular que es asumida por el sujeto sugiere la forma cómo se sitúa la instancia del Yo, a saber, como una multitud de imágenes que definen su ser o como una serie de representaciones que el sujeto hace del ser que es él.

La imagen especular es el umbral del mundo visible que opera a través de la percepción visual, pues ésta antecede al control del cuerpo en términos de un cuerpo unificado como gestalt o forma, es decir, el aparato del espejo crea una imagen como imago de un Yo-corporal que, sin este dispositivo, se vivencia fragmentado. Esta dis-cordancia de la vivencia fragmentada produce la dialéctica del alter ego unificado, un alter ego imaginado que aparece y se hace visible como imagen y máscara que vela dicha vivencia de fragmentación, ocultada por la identificación con una imagen. La mirada aquí legitima ese alter ego, pues lo visto por el sujeto no es la fragmentación sino la unidad y la forma, la permanencia y la creencia en un Yo-ideal.

Consideraré que el Yo especular es la primera forma en que el Yo se aliena, es decir, la unidad del cuerpo en la imagen, que es lo mismo que hablar del Yo-ideal. En este Yo se van a asentar las múltiples imágenes del Yo del sujeto pero también se asentaran las bases de su subordinación a dicho Yo pues se establecerá un vínculo de dependencia. Este Yo imaginado producido por su condición de diferencia, de escisión es el requisito de su propia persistencia, pero como dicho Yo es una imagen su forma de persistir es a través de la subordinación del propio sujeto, es decir, el propio sujeto “crea” mediante un acto de reflejo al Yo pero la condición de su creación es su subordinación, donde esta imagen yoica mantiene el poder del cual depende el sujeto para su propia formación.

Siguiendo a Judith Butler, la noción de sujeto, más que concebirlo como persona o individuo es una organización en proceso y, por tanto, hay que tomarlo como una categoría lingüística, como un lugar que se ocupa y que está investido como una imagen, imagen que va deviniendo y simultáneamente ejerciendo poder sobre dicho lugar. Entonces si el sujeto es un lugar y una estructura en formación éste se verá amenazado por el fantasma del Yo.

Un Yo que finalmente es un efecto y circularidad de la sujeción, puesto que *presupone al sujeto que pretende dar cuenta*<sup>25</sup>.

La constitución del sujeto es una narración que al mismo tiempo de narrarse va experimentando la subjetivación, en esta subjetivación va adoptando la perspectiva de una imagen como desposeyéndose de su propio lugar de emergencia pero al ponerse como efecto de ese lugar, instala su misma subordinación, ya sea a si mismo como a lo que lo circunscribe, a saber, la mirada del otro, otro simbólico que otorga y sostiene la imagen formadora del Yo.

En el acto de proyección que, al mismo tiempo se produce una vuelta para re-escenificar y hacer advenir al sujeto como un Yo simbolizado, se dan simultáneamente, un sujeto sujetado y, por tanto, subordinado a ese poder de sujeción y un sujeto representado por dicho poder; es decir, el poder que aquí opera es como representación del sujeto en cuanto Yo; el Yo actúa representado en esa escena de sujeción donde se reitera el poder. Entonces el poder que forma al Yo en el lugar del sujeto es una representación del mismo que ejerce un poder y actúa como un poder.

La relación que se establece entre el sujeto y su Yo es especular y es escindida, pues esta división consigo mismo es lo que estructura lo imaginario. Ahora bien, vamos a entender el imaginario como una experiencia que se funda en las dimensiones intersubjetivas y que estructura nuestra experiencia del Yo.

---

<sup>25</sup> Butler, Judith. *Mecanismos psíquicos del poder: teorías sobre la sujeción* Traducción de Jacqueline Cruz. Ediciones Cátedra. Universidad de Valencia, instituto de la mujer. Madrid 2001. pg: 22

Por otro lado, en esta estructura el vínculo que se crea entre el Yo y lo real es bajo el orden de lo imaginario en cuanto éste articula una acción humana y *la acción humana por excelencia está fundada en la existencia del mundo del símbolo: leyes, contratos y normas*<sup>26</sup>. Con esto, puedo sostener que el Yo como función imaginaria interviene en la realidad como símbolo, símbolo que ordena a través de la palabra como lo que une entre sí a los sujetos en una acción.

En efecto, si el Yo se produce en una matriz simbólica, esta matriz simbólica estará ejemplificada en el modelo del estadio del espejo como la mirada del otro, esta mirada es la que sostiene la imagen narcisista formadora del Yo.

Podría decir que la relación intersubjetiva tiene que ver con la relación entre el sujeto y su imagen yoica, esta relación con su propia imagen posibilita su reconocimiento y descubrimiento de lo visual. El reconocimiento en una imagen dilucida la función representativa, pues al reconocerse el Yo éste se identifica y lo que ve en esa imagen identificada o lo que podría ver pasa por una proyección donde el sujeto cae preso en una ilusión, ilusión que tiene un valor de aceptación social de los símbolos representados en ese Yo. Este valor simbólico remite a la rememoración que funciona como esquemas y estructuras inconscientes.

Si existen actos perceptivos y psíquicos, estos actos hacen existir una imagen, imagen como prolongación de lo que vemos y lo que vemos funciona como un proceso casi experimental, que involucra un régimen de expectativas que tienen que ver con la aprehensión de lo que nos rodea donde, a su vez, establecemos ideas estereotipadas a nuestras percepciones, es por esto que no hay mirada inocente. Ahora bien, si nuestras formas de acceder a la realidad pasa por proyecciones imaginarias que parten desde el Yo hacia lo otro simbólico, otro que se despliega como una objetividad, dichas proyecciones funcionan como una ilusión de esa objetividad.

---

<sup>26</sup> Lacan, Jacques. *El orden simbólico*. Junio 1954. En Seminario 1: *Los escritos técnicos de Freud*. Obras completas en CDroom

De manera que ya desde este momento nos vemos inmersos en la cuestión de las relaciones de género como relaciones simbólicas e imaginarias, que mantienen y perpetúan la situación de subordinación en la formación del sujeto y su imagen; esto evidencia que al producirse esa subordinación se crea un escenario constrictivo que ejerce una fuerza sistemática que genera, mantiene y reproduce las relaciones genéricas de dominación.

Notemos que, en la formación del sujeto sujetado y subordinado a su propia imagen Yoica, va emergiendo y se va ejerciendo un poder de dominación que sitúa a dicho sujeto en un imaginario dualista expresado en la diferencia masculina y femenina. Este imaginario opera como ideales del yo que se reflejan y exteriorizan en una episteme del Yo-uno o episteme de lo mismo, que es básicamente la lógica binaria que nos ha hecho relacionarnos en la diferencia de manera dualista: lo Uno universal y lo Otro excluido.

Asimismo, en la misma construcción del sujeto se va articulando dicha construcción con la formación de una cultura que ha legitimado formas y maneras de mirar-se desde esta lógica binaria. Entonces, si hablamos desde un régimen visual vigilante y, por tanto controlador, lo que está vigilando es precisamente el valor de la imagen que proyecta el sujeto de sí mismo, a saber, su Yo. Esto puede expresarse diciendo que el régimen de nuestra cultura visual o sociedad de control ha podido acceder a la mirada interior, al campo del inconsciente escópico que rige cada universo visible y cómo desde ahí creamos el contexto de la pertenencia a un género. Ahora bien, la forma de acceso a las huellas psíquicas del inconsciente escópico es, de una parte, por esta suerte de figura topológica expuesta más arriba y, de otra parte, por la condición de retorno retrospectivo que proyecta una realidad imaginaria, no obstante, ilusoria y que, al mismo tiempo que se refleja como imaginario retorna como una normativa que lo aliena. Este tema del retorno retrospectivo lo desarrollo en el segundo capítulo.

De esta forma, el tejido que se va armando en función de la formación de una mirada que ha exteriorizado una ilusión de verdad y que, por lo mismo, ha operado bajo la revelación de una ceguera, ha demostrado que ha tenido resonancias en la formación de la Imagen Yoica cuya figura subjetiva ha sido de la mismidad de lo Uno. Pero también ha tenido resonancias en las estructuras cognitivas que piensan a partir de categorías mentales duales, donde Lo Uno mira el reflejo de él mismo en el Otro, donde las percepciones de la realidad impuestas por la formación de un sistema visual determinado han hecho de la misma realidad una certeza sensible y atemporal, pues han legitimado e instalado un modelo de visión y un sistema de creencia donde aquel Yo-sedentario se quedó *sujetado* a un sujeto-Uno y este tratamiento de observar desde este sedentarismo obedece a una cuestión ideológica. Ahora bien, voy a concebir lo ideológico, por un lado, como el poder de interpelar al sujeto como sujeto-Uno, *sujetado* a su imagen Yoica y expresado en relaciones de pertenencia a un determinado género y, por otro, que, a partir de la ceguera, se fue edificando una matriz fantasmática que llena el vacío de lo ilusorio, reflejando una imagen de completud como complemento espectral no sólo de la Imagen Yoica, sino también de una imagen y visión de la realidad. Volveremos sobre este asunto en el capítulo II.

#### **I.4 EL PARADIGMA DE LA ERA VISUAL: UN DIAGNÓSTICO EPOCAL.-**

El imago testimonial de la matriz fantasmática operará como la marca de la materialidad tecnicista que se podrá apreciar en el grano fotográfico, el pixie computacional, las marcas, los signos, los nuevos semas con que el imago contemporáneo se documentará y se immortalizará. Esta forma de consumarse se arraigará en el sello mediático y competitivo del régimen visual.



Este régimen tiene por imaginaria o principio de eficacia la simulación que introduce un nuevo juicio estético y una nueva testimonialidad del “como si fuera verdad”. Este simulacro se manifiesta como un escenario el cual contemplamos mediante una imagen visionada siendo su peculiaridad de presencia, lo virtual. Virtualidad como lugar de pantallas que ocupa todo el espacio del habla, del deseo, de la mirada, de la catástrofe y de la vida. Con el advenimiento de este nuevo régimen visual, la simbiosis con el plástico, el silicio y la silicona habrán sustituido a la piel, el hueso, la carne. La cirugía, la clínica, la ingeniería genética y el ordenador habrán metamorfoseado los rostros y los cuerpos hasta conformar nuevas subjetividades; sin embargo, gravita en estas subjetividades una insistencia a la distorsión, a la apariencia a la ilusión, cuyas imágenes estarán dirigidas a la imagen identitaria del Yo observador para potenciar su deseo e incitar al consumo y la posesión pero, además, para provocar en él mismo una abyección.

El fenómeno que ha vivido la mirada, mediante el testimonio de la imagen, ha sido la de un devenir que emergió en Europa (imago), luego en occidente (representación ilusoria) y ahora podemos señalar que opera con caracteres mundialistas (era visual). Esta era de lo visual está en invariable movimiento que se obsesiona con la velocidad, velocidad que difunde planetariamente un tipo de visionado que controla y vigila, de esto se sigue que su tendencia sea esquizofrénica. Es decir, enfrentarse a una realidad que no sabemos cuán real es, puede producir un quiebre del orden esperado; esta pérdida del principio de realidad, este enfrentamiento a una ilusión del Yo como imagen que despierta el sentimiento ominoso nos hace pensar que en el fondo se está frente a la imagen de la muerte.

En la escena que contemplamos de nosotros mismos, está presente, bajo la forma de ausencia, otra escena más siniestra, que está sugerida pero velada. Esta otra escena es la condición y el límite que debiendo permanecer oculto produce, al revelarse, la ruptura del efecto de la imagen yoica; esta imagen nos arroja al rostro la condición de ilusión, de virtualidad del sujeto donde el sujeto desaparece detrás de su imagen. Este desaparecer es la traza que deja el sujeto escindido en su relación con su Yo experimentando siempre la disolución. Todo este escenario de combinación de virtualidades que tienen una existencia aparente crea las condiciones para sumergirse en lo esquizofrénico.

La realidad y su doble, doble como aquello que aparece y construye un con-texto, este con-texto es mediatizado por el aparato perceptivo transformándolo en imágenes; imágenes que son traducidas por estos mismos sistemas perceptivos lo que conlleva pensar que lo propio de la traducción es la relativización de los puntos de vista, es decir, de la mirada. Si esto es así, no podemos sostener que haya certezas entre lo que vemos y el encuentro con lo real pues este encuentro es esquizofrénico en la medida que lo real se escinde como imagen-presencia y esta escisión es el estatuto de lo fragmentario que se constituye como lo real. Esta idea de fragmentación sería la exhortación del detalle, la ocasión, el instante. La fugacidad incesante de lo real es detenida o suspendida a través de la desmembración del flujo temporal de su ruptura.

La dualidad entre lo que somos y lo que parecemos se desdobra en un infinito juego de espejos con múltiples expresiones del mirar-se. En este mirar-se se produce una imagen evocada que, en su papel de reflejo, de espejo del Yo introduce un efecto irónico de engaño y de simulación<sup>27</sup>. Este efecto como la evocación de un acontecimiento fijado en la memoria, a saber, la impronta de una imagen del Yo, advierte que detrás de esa testificación está intensamente fijado en el *recuerdo el instante de todos los instantes, El instante de la muerte*<sup>28</sup>. Entonces vida y muerte aparecen como espejos de una misma realidad y la distancia o quiebre que produce su separación no es sino la experiencia del acto de ser visible, es decir, el exhibir o ex –poner no sólo una presencia sino que ex –ponerse como presencia que, a su vez, se va haciendo ausente por su misma fugacidad pero que, sin embargo, sería la testimonialidad del experimentar mismo. En esa fugacidad hay un latido que es la huella de lo acaecido (lo sido) que fisura la continuidad y articulación de lo real inscribiendo la dislocación.

---

<sup>27</sup> Ver Beaudrillard, Jean. *Cultura y Simulacro*. Traducción de Antoni Vincens y Pedro Rovira. Editorial Kairos, Barcelona. (1978), 2002. la noción de simulacro como *aquello que uno finge tener lo que no se tiene*. pg: 12

<sup>28</sup> Blanchot, Maurice. *El instante de mi muerte la locura de la luz*. Traducción de Alberto Ruiz de Samaniego. 2da edición, editorial Tecnos 2004. pg: 12

Desde esta escisión fundamental que articula la imagen del Yo y que refleja una realidad ilusoria que com-(a)-parece de forma espejística, emerge la tentativa de una mirada a la deriva. Será en razón de esta escisión y su intrínseca relación con la noción de imaginario de género lo que permitirá plantear el problema de los cuerpos para, desde allí, recurrir al trabajo de Paz Errázuriz e intentar demostrar que la implicación del género en el tratamiento del poder es el modo originario de *sujeción* e inscripción a una imagen ilusoria de la identidad Yoica y centrada. El carácter de este tratamiento originario será el problema de fondo que ha conllevado, por un lado, sostener un tipo de subjetividad normada por una ideología del género y, por otro, cómo este poder opera bajo la figura de una mirada centrada y vigilante que a funcionado a partir de su propia formación de velo o ceguera.

## **I.5 LÓGICAS DE UNA MIRADA CENTRADA.-**

Las interrogantes que subyacen a esta investigación podrían plantearse así: ¿de qué modo “lo que se ve” está determinado por un tipo de mirada y de perspectiva? ¿cómo está reglamentado aquello que vemos? ¿cómo aprendemos a ver? ¿de qué modo la mirada, \_\_la construcción de la mirada\_\_ es un patrón cultural y social que rige las normativas de género inscritas en los cuerpos?

Nuestra situación actual tiene que ver con un tipo de organización donde la imagen es una percepción, es una imagen captada que va engendrando los acontecimientos, pues la imagen se va convirtiendo en su propio referente. Hoy lo que predomina es una visión sin mirada.

Si antes en la era de los ídolos se podía concebir una mirada sin sujeto, en la era de la representación ilusoria la mirada estará contenida por un sujeto tácito que vendría siendo el surgimiento de la figura del hombre como aquel vidente que se revierte de orgullo y determina la perspicacia que expresa la idea de ver claramente y a fondo<sup>29</sup> pero en simetría con los puntos de unión de las líneas de fuga que son la mimesis del eje del punto de vista inmóvil y único, monocular y solitario que deviene en un espectador egocéntrico.

Esta nueva figura de un sujeto egocéntrico conoce las leyes del espacio y organiza su utilización, todo a partir del surgimiento del perspectivismo que no sólo abordó el tema de la física sino también las formas de representación, sobre todo en el Renacimiento que desde ahí tenemos la herencia. Este perspectivismo instala una subjetividad de la mirada que ha reducido lo real a lo percibido. Aquí ya entramos en el fin de una mirada transformadora en cuanto una óptica de la trascendencia mística. La esencia de lo visible, por así decir, no es lo invisible sino un sistema de líneas y puntos, debido a la geometrización de la perspectiva.

La mirada centrada que parte de la emergencia de la figura de un sujeto egocéntrico, no es un ente sustancial, sino una función puramente estructural, un lugar vacío (\$ Lacan) que se ha ido privatizando a través del control. De esto se sigue la idea de que hoy la mirada sea de vigilancia y su dispositivo para ser eficaz sea mediante las imágenes que operan como cámaras de vigilancia. Este es el acontecimiento de nuestra era visual, era que tiene por objetivo ciertos efectos sociales que son la normativa y control de los sujetos a través de los cuerpos y sus prácticas sexuales y de género.

---

<sup>29</sup> Todo esto surge en el contexto del nacimiento de la geometría euclidiana que remite a un tipo de perspectiva llamada *artificialis* o perspectiva con centro que tiene que ver con un punto de fuga central, este sería nuestra forma de representarnos la realidad, aquí de lo que se pretende es *copiar la perspectiva natural que actúa en el ojo humano. Pero esta copia no es inocente y, al hacer esto, se da a la visión el papel de modelo de toda representación* (Aumont: *la Imagen*. Paidós Comunicación. Barcelona (1990), 1992. pg: 226). Gesto bastante ideológico si consideramos que la perspectiva centrada es un testimonio simbólico que hace de la visión la regla de la representación.

Ahora bien, para poder abordar la idea de que nuestra mirada, hoy en día, opera desde un centramiento, desde una vigilancia y un régimen escópico definido y determinado, debemos tener presente de qué forma nos relacionamos con la verdad, es decir, cómo nuestra relación con lo real se basa en un conocimiento de pre-juicios que pre-supone expectativas y, a su vez, creencia en esas expectativas aceptándolas por costumbre y cómo dicho conocimiento se ha tornado en la verdad. Cómo tal relación ha construido los imaginarios y nos ha afectado de tal manera que nuestra mirada de la realidad se ve desde la impresión de dichos prejuicios y sistema de creencias. Este sistema que hoy deviene en un régimen de lo visual caracteriza nuestro campo conceptual e interviene, a través de los discursos y de las cosas dichas, en nuestras maneras de percibir y, por tanto, de construir nuestra realidad.

### **I.5.1 Visualidad y subjetividad.-**

Si más arriba sostuve que en este régimen no hay mirada sino pura visualidad, debo precisar qué entiendo por visualidad. Si bien, la mirada observa, los observadores no son sólo un par de ojos sino que compete a sujetos situados, es decir, observadores con mentes, cuerpos, géneros e historia haciendo de la visión no sólo una esfera que describe un proceso fisiológico, sino una visión socializada, a saber, una visualidad.

La visualidad hace referencia a una red de significados<sup>30</sup> instalados bajo los aspectos culturales y sociales que posibilitan un cierto tipo de mirada y sus criterios de recepción, criterios que condicionan un saber para que la mirada sea entendida como testimonio de los procesos y con-textos sociales. Esta relación entre mirada testimonial y sociedad deja entrever un carácter diacrónico que ligan las diferentes tramas de significaciones de lo social con los sistemas de expectativas de la mirada en los cuales se reflejan.

Entonces, la necesidad de recepción pasa por entender que la mirada ha de entenderse en la interacción mutua entre mirada y subjetividad y esto no es sino un esfuerzo dialéctico que tiene que ver con el medio que forma y modifica la percepción; ahora bien, cuando se produce esta modificación ingresamos a lo que podría ser una autentica intermediación con lo real pues en este encuentro nos enfrentamos al desengaño de nuestras suposiciones y nos vemos arrojados al quiebre y la discontinuidad de la realidad.

Cuando hago referencia a los criterios de recepción de la mirada a lo que estoy aduciendo es al gesto de resignificación que implica el mirar, pues re-creamos lo que recibimos; esta manera de construcción por la mirada, también pasa por entender que lo que vemos es un relato que se va anunciando en un movimiento diacrónico que, a su vez, circula como una narración.

---

<sup>30</sup> Esta idea de “red de significados culturales” es tomado de la propuesta de Greetz Clifford en su libro *La interpretación de las culturas* (Gedisa, 2005), donde hace hincapié en un concepto más bien semiótico de cultura que define, referido a cada época, la urdimbre y el tejido de significaciones donde el mismo sujeto se encuentra inserto. Con esto lo que quiere el autor es tratar de descifrar las tramas de significación y las expresiones sociales como un estado del mundo que se da a ver y que circunscribe la episteme de una época. Con esta idea de interpretación, que tiene un corte más bien hermenéutico, lo que se intenta es desentrañar las estructuras de significación de la cultura, de sus códigos establecidos, códigos que circulan no sólo a nivel simbólico sino en los imaginarios que re-crean nuestra visualidad. Si lo cultural remite a estas estructuras de significación socialmente articuladas y, por tanto, acreditadas como tal el nivel simbólico, donde subyace el sentido y valor de su significación, tiene que ver con un sistema de visualización e interacción de signos interpretables, lo que nos da luces a pensar que lo cultural es una construcción simbólica e imaginaria. Entendiendo lo simbólico como las manera de significar formas de expresión que tienen que ver, a su vez, con la aceptación de ciertas percepciones de la realidad, percepción que opera también como una imagen que está imbricada en buena parte del imaginario social que intenta configurar algún tipo de expresividad de acuerdo a los modos de vida.

Ahora bien, este tipo de recepción es una garantía de nuestra manera de acceder a la realidad, acceso que tiene que ver con un modo de conocer y re-conocer que informa y normativiza la visión, que franquea los dispositivos que controlan la producción y circulación de nuestras imagerías reflejados en los regímenes escópicos.

“Entre el sujeto y el mundo se inserta la entera suma de discursos que construyen la visualidad, esa construcción cultural, y que hacen que la visualidad sea algo distinto de la visión, la noción de experiencia visual sin mediación (...) cuando aprendo a ver socialmente, es decir, cuando empiezo a articular mi experiencia retiniana con códigos de reconocimiento que provienen de mi medio social, entro en sistemas de discurso visual que vieron el mundo antes que yo”<sup>31</sup>

Así, entendemos que la visualidad ha sido y es un proceso transformador que se forma e informa por los diversos intereses y deseos tanto del observador y lo observado como de las redes que se instalan en la construcción social. En este sentido la percepción se va configurando por la visualidad que es influida por re-presentaciones interiorizadas inconscientemente y que van circunscribiendo, a través de intenciones y codificaciones, la circulación y producción de dispositivos de control de nuestras formas simbólicas e imaginarios que han sido gestados por una suerte de reglamentación de aquello que vemos cuyo efecto se advierte en la construcción fantasmática del sujeto *sujetado* a una imagen de género, donde subyace una representación normativa que visibiliza, por medio del lenguaje y otras prácticas de orden corporal, lo que se considera cierto y valedero acerca de la categoría género.

## **1.5.2 Mirada y poder: dispositivos de la mascarada**

Anunciada y sutil en el sello de los tenues mecanismos de dependencia engendrados en los imaginarios de la era de los ídolos y de la era de la representación, la mirada cautiva y aduce su garantía de incontenible provocación de un modo avasallador y eficaz; esta eficacia incita la domesticación de lo visual que no puede desligarse de una eximia constitución de tecnologías del mirar, de sus modalidades operativas de producción de subjetividades en cuanto condicionamiento de lo que percibimos y pensamos, de sus

---

<sup>31</sup> N, Bryson. “Historia de la percepción burguesa”. EN: Walter, John y Chaplin, Sarah. *Una introducción a la cultura visual*. Ediciones Octaedro. Barcelona 2002 pg : 42

saberes y sus operarios legitimados que han tenido sus resonancias y de las cuales nos sabemos depositarios.

Esta provocación, insta a pensar la mirada relacionada con el poder, pues desprende los ejes operativos de su racionalización, vale decir, de sus mecanismos tecnológicos que acreditan su instrumentalización. Entender las modulaciones de la mirada como tecnologías, esto quiere decir, como un aparato que también es discursivo propende a entender que la mirada es controladora en tanto se impone como un poder que construye rangos de sujetos, articulados por tales discursos y que en eso consiste su mayor a más aguda eficacia. Ahora bien, esta eficacia se sustenta en visualidades estratégicamente integradas, y producidas en esa misma integración generando prácticas de cotidianización.

En esta cotidianidad surge un tipo de saber que in-forma la mirada re-creando un imaginario que remite a una red de significados como aparatos discursivos que construyen dicho mirar. Construcción que se hace cada vez más omnipresente debido a las simulaciones de los sistemas de representación que también son ideológicos pues condicionan el modo cómo percibimos, pensamos y miramos el mundo. Aquí no hay un registro de apariencias sino una cultura visual que está impregnada de conceptos y, por tanto, que interpreta lo que se ve.

El poder óptico que no sólo opera bajo sus tecnologías discursivas, propone hacer una distinción entre el ojo y la mirada. Si bien el ojo es el observador que mira el mundo, la mirada hace referencia a la sujeción de las miradas de los demás<sup>32</sup>. Tema que lo he venido anunciando en el transcurso de la investigación pero que, ahora, lo explico en la nota a pie de página dentro de la teoría de Jacques Lacan.

---

<sup>32</sup> Jacques Lacan desarrolla la idea de la mirada en la relación con el espejo. Para Lacan el espejo funciona como la mirada del otro, esta mirada es la que sostiene la imagen narcisista formadora del yo pues con el espejo se produce el reconocimiento del yo y con esto, a su vez, surge la necesidad de reconocimiento del otro bajo la mirada de ese otro. Esta mirada del otro sería el sostén narcisista que busca el sujeto y sería la matriz simbólica ejemplificada en otro que le diga lo que él es. Desde esta perspectiva, podemos sostener la dependencia de la mirada de los demás. Ver *El estadio del espejo como formador de la función del yo (je) tal como se nos presenta en la experiencia psicoanalítica*.



Ser mirado o contemplado advierte una práctica estética en el sentido de placer o de dolor, dolor en el sentido del desengaño cuando experimentamos un *shock* ante una realidad que se muestra como una máscara que oculta la presencia de lo ausente<sup>33</sup>; pero también señala un modo de vigilancia que implica un poder de sujeción. Vigilancia que opera en los cuerpos y sus efectos como producto de tecnologías políticas e ideológicas que han hecho de los mismos una representación que se materializa en la manera de observarlos y manipularlos.

En esta era de lo visual, donde predomina un régimen escópico de vigilancia, lo que se quiere controlar, a través de la cautela, es el comportamiento de los sujetos cuyas conductas deben ser bajo una normativa de género binaria. La forma de representar esta vigilancia ha sido mediante la iconografía de imágenes corporales que han dejado su indicio en los cuerpos sexuados y sus prácticas, prácticas que han devenido bajo relaciones de poder.

Los ojos de los retratos parecen seguir a los observadores cuando se mueven. Este efecto visual está reforzado por la omnipotencia de una mirada que se ha representado en Dios, la razón, la ley del padre, la familia, la sociedad, las ideologías y también en las prácticas cotidianas donde surge el micropoder. Esta mirada de vigilancia se ha construido no como un objeto que hay que mirar sino que ha mutado en sujetos que nos miran.

Tal como sostiene Deleuze, estamos insertos en un tipo de sociedad que ha superado el disciplinamiento en cuanto al encierro como habría dicho Foucault. Para Deleuze el tipo de sociedad que ha devenido es una sociedad de control, donde la vigilancia es representativa pues el control se instala en los espacios abiertos y a través de las comunicaciones y el ciber mundo.

---

<sup>33</sup> Tengamos presente que “la mirada” viene del verbo inglés que significa *to look*, mirar es fijar los ojos en un objeto; sin embargo, el sustantivo *look* puede referirse a la apariencia de algo. Un *look* es una moda que intenta agradar y atraer a la mirada de los otros. Podemos considerar el *look* de la moda como una máscara que refleja la mirada del observador, pues lo que intenta es atraer la mirada de los otros. Ahora bien, si es una máscara o una apariencia, hay algo que oculta y que, por lo mismo, instiga a la observación y el deseo del otro donde ese otro termina siendo una presencia que se oculta permitiéndole disfrutar y a su vez espiar: el *voyeurs* de lo Uno.

La figura del panoptismo, que significa: verlo todo, no necesita estar configurada arquitectónicamente de forma circular y circunscrita a la lógica del encierro, pues el tipo de mirada que se ha configurado y establecido es una mirada inspectora donde los sujetos internalizan esa mirada hasta convertirse en sus propios supervisores.

Esta presencia dominadora de la cual nos sentimos afectados es un tipo de tecnología, un conjunto de técnicas de control corporal que apuntan a la cuadriculación del espacio y del tiempo y de los movimientos del cuerpo que, a su vez, van preconizando la constante vigilancia. Aunque Deleuze ya no considera el disciplinamiento explícito en lo corporal pues su apuesta va a un control del cuerpo social pero en los espacios libres, es decir, ya no se necesita de las instituciones pues éstas están desmoronadas, Deleuze recogerá la idea de un tipo de control que tiene que ver con un poder de modulación incesante, es decir, un tipo de disciplinamiento que no se acaba, que no llega a constituirse; como lo sostenía Foucault cuando planteaba que el control y el disciplinamiento es al cuerpo en cuanto éste se vuelve dócil a un modelo determinado contenido por un discurso de verdad. Y este discurso se materializaba en el confinamiento de las instituciones. Ahora, con el desmoronamiento de toda institución, el control es constante y se desplaza, es más fluido y flexible.

Este espacio abierto, sin fronteras demarcadas por las instituciones, no necesita moldes fijos (padre de familia, alumno, soldado, obrero) ni circuitos rígidos (de la casa al trabajo, de la escuela al liceo), pues su funcionamiento es por redes modulares. La sociedad de control es pura movilidad y fluidez; entonces la lógica que antes estaba restringida a la prisión, ahora abarca el campo social entero. Toda sociedad tiene su diagrama visual que controla y vigila; hoy en nuestra contemporaneidad, los modos de movilizarnos en los distintos espacios están supervisados por la mirada atenta de las cámaras que nos piden que sonriamos.

A esta pulsión de ver, de observar, de vigilar (dominar) se corresponde un creciente deseo de exhibirse, de mostrarse y ofrecerse sin tabúes a la mirada de los otros (ser dominado). Las cámaras de vigilancia se despliegan cotidianamente en un creciente régimen de afección sobrecodificado por la violencia técnica de las sociedades de control.

Son estrategias combinadas de control. Esta mirada omnipresente, materializada en las cámaras son la metáfora del control actual, con esto esta sociedad o era de lo visual se ha ido especializando en observar, en vigilar, en ver y en obligar a la gente a ver. Somos monitoreados permanentemente por las diversas ondas electrónicas que nos rodean por todos lados, rastreando los mínimos detalles de nuestras vidas: nuestras huellas de conducta. En este contexto el pánico y la agorafobia aparecen como uno de los analizadores privilegiados de la clínica contemporánea. Esto es lo que ha generado un ambiente de esquizofrenia. Como lo sostuvimos más arriba, con el tema del espejo como simulacro de lo real.

Estas nuevas formas de tecnologías que han mejorado la vigilancia hace pensar que el concepto de representación se ha instalado como una forma de legitimación de una sociedad que es pura imagen exhibida para así controlar a los sujetos. Si las imágenes que se exhiben como una forma de control y vigilancia son resultado de un sistema de representación que deviene simulación, la subjetividad que se va constituyendo es desde una lógica del descarte, pues al tiempo que se va produciendo un cierto tipo de subjetividad se va descartando. Este estado efímero donde se mezclan los espacios y los mundos del trabajo, el arte, la vida onírica privada, (por ejemplo: la vida se torna trabajo, el trabajo se torna cada vez más vital, accionando dimensiones de la vida que antes eran reservadas al dominio del arte: proliferación de malabaristas en las esquinas de las calles que antes era una dinámica de los circos, la vida onírica con la proliferación pública de nuevas tecnologías sexuales antes restringido al dominio onírico del inconsciente, como son las prácticas sadomasoquistas, servicios sexuales etc) vislumbra la idea de que hay una apropiación de la subjetividad, un control y privatización de dicha subjetividad. Este control lo que busca es una subjetividad que sea un soporte flexible para infinitas identidades, pero identidades vigiladas bajo una lógica ideológica que se impone y se expone como una realidad espectral, donde la multiplicidad de esas identidades sean espectrales.

Ahora bien, desde aquí puedo sostener que la noción de género va deviniendo en una multiplicidad de identidades y podría pensarse que se está dando un des-arme del género, pero a lo que apuntan estos regimenes de control y vigilancia de la mirada es a la captura de subjetividades instituyentes, alternativas y resistentes, con el objetivo de transformarlas y cristalizarlas en subjetividades instituidas, desvitalizadas, reaccionarias, autoritarias, paranoicas, micro y macrofascistas.

Entonces, la construcción del género también se lleva a cabo mediante su disolución, esto es, *se realiza mediante cualquier discurso, sea feminista o no, que tienda a descartarlo como una representación ideológica errónea. Porque el género, al igual que lo real, no es únicamente el efecto de la representación, sino también su excedente, aquello que queda fuera del discurso como trauma en potencia, capaz de producir una ruptura o de desestabilizar cualquier representación si no se le reprime*”<sup>34</sup>

Ahora bien si, desde la fotografía, su problema político es la de separarla de su noción de “registro” como modo de vigilancia y denuncia, es preciso, pues, mostrar en qué sentido esa separación tendría el carácter “práctico” y “político” en cuanto modo de resistencia y creación de nuevas narrativas subjetivas que disuelvan las normativas restrictivas del género que es a donde apunta mayoritariamente la mirada de vigilancia de estas sociedades de control, para, con ello, dar luces respecto de otros territorios corporales donde el gesto erótico sea lo que sustente un nuevo espacio que confluya con una política de la seducción cuya mirada sea un ojo ex -céntrico, el cual cree las condiciones para obturar desde otros encuadres

---

<sup>34</sup> De Lauretis, Teresa. *La tecnología del género* EN *El género en perspectiva: de la dominación universal a la representación múltiple*. Carmen Ramos Escandón. Compiladora. Universidad Autónoma Metropolitana. 1991. pg: 235

En este sentido, tanto las investigaciones de Teresa De Lauretis como de Luce Irigaray problematizan la relación que la mirada establece respecto a lo femenino y lo masculino. En efecto, Teresa de Lauretis en su libro *Alicia ya no: feminismo, semiótica, cine* señala que el lenguaje es el mundo del espejo, tal y como hemos ido desarrollando el tema del espejo y su relación con la imagen; desde esta perspectiva, los discursos siempre contienen metáforas donde residen los códigos, los significados y las valoraciones que se proyectan como sistemas simbólicos en las subjetividades y que hacen posible la representación y la auto-representación. Luego, la representación del género, y particularmente de la mujer, es un espectáculo para ser mirado, es un lugar de la sexualidad y termina convirtiéndose en objeto de deseo para la mirada de lo Uno. Asimismo, De Lauretis, designa que si existen sistemas de significación, los sistemas visuales originan signos cuyos significados son determinados por códigos específicos, advirtiendo que al momento de establecer un sistema visual se va construyendo una imagen de la mujer. Imagen que es ficticia pero que opera bajo ciertos discursos que dominan y ejercen un poder en la imagen y ésta, a su vez, en la mirada. Ahora bien, De Lauretis, va a establecer que de acuerdo a las tecnologías sociales, las formaciones subjetivas y los códigos de significado definirán la posición subjetiva de los individuos interpellándolos como sujetos, desde esta postura, la posición de la mujer se encontrará en un lugar vacío de significado, un lugar no representado, no simbolizado; este lugar será una imagen especular ob-scena (fuera de escena).

Por su parte, Irigaray, en su libro *Speculum: espéculo de la otra mujer* apunta a que ha existido un poder fálico como monopolio productivo que se ha organizado en la diferencia sexual bajo un criterio de *lo mismo* que produce *Lo otro*, cuya función en la misma diferencia quedaría ignorada, olvidada. Olvido que ha devenido en una economía de la representación donde Lo otro sería lo femenino como aquel lugar teñido de sentido fálico que se (re)produce como un alter ego invertido, como el negativo fotográfico “negro” que sale a la luz o que se visibiliza como una imagen especularizada del sujeto masculino, (...) *reserva (de) negatividad sobre la que se apoya la articulación de sus pasos en un progreso, parcialmente ficticio, en pos del dominio del poder. Del saber. De lo que ella no participará, fuera de juego, fuera de la escena, fuera de la representación, fuera del yo*<sup>35</sup>

---

<sup>35</sup>

Irigaray, Luce. *Speculum: espéculo de la otra mujer*. Editorial Saltés. Madrid, 1974 pg: 20

.De esta forma, las miradas serán el efecto de la diferencia sexual, pues lo que se producirá, dirá Irigaray, es que la representación del Yo-uno y lo mismo será la de un ojo-pene de una mirada fálica. Desde esta perspectiva, la castración tendrá que ver con una feminidad que exhibirá una nada que ver. No existirá una mirada que vea, pues la mujer no porta nada, sólo porta la falta, un ojo en falta, en ausencia, en la muerte. Retomaremos este tema en el capítulo III.

Pero, ¿qué significa mirada en estos casos?, para ambas lo que hay es un ojo de poder fálico que habita en la auto-observación, es decir, en el ideal del Yo, en la imagen reflexiva y protectora de la propia mirada fálica. De este modo, La imagen- Unificadora del Yo-masculino se resolverá en el super-yo que capitalizará los ideales tanto de lo femenino como de las Leyes y las normas, pues tendrá el derecho a mirarlo todo, miradas auto-reflexivas, auto-representativas que producirán el velo y la ceguera; pero, también el negativo (fotográfico) especular de la mujer que desembocaría en el proceso positivo de la imagen final que será una imagen espejística masculina, donde la mujer, sin ese espejo, quedaría fuera-de escena. Es a propósito de esta idea de off-scene que se intentará hacer el gesto político de una mirada que, estando fuera de escena, ex -centrica, problematize y trastoque la representación fálica, pues de lo que se trata es de crear situaciones de miradas que travistan, a partir de la ironía y la seducción paródica, la auto-observación masculina. Sostengo que una mirada como la de Paz Errázuriz nos puede dar señas para buscar esos recorridos y, sobre todo, buscarlos a partir de nuevos territorios corporales que explícitamente están fuera-de-escena. Volveremos sobre este asunto.

## **I.6 CONTROL DE LA MIRADA SOBRE LOS CUERPOS.-**

Nuestra relación con el cuerpo y la manera de domiciliar en él, ha sido bajo una herencia cultural esencialmente dualista, es decir, una alianza entre cuerpo y mente, entre psique y soma lo que ha conllevado relacionarnos con el cuerpo como si éste estuviera supeditado al dominio de la mente. Este dualismo tradicional, que concibe al cuerpo como algo secundario y casi accidental ha partido de la base de que el cuerpo es intemporal, es un objeto natural y, por tanto, prescinde de la posibilidad de problematizarlo bajo criterios culturales y de dominación.

Es por esto que se hace necesario hacer un análisis comprensivo del lugar de subordinación que se le ha atribuido al cuerpo, ya sea en los sistemas de valores morales, sociales y culturales con respecto a la mente. Y ha sido esto lo que ha legitimado en mayor medida dicho dualismo. Siguiendo a la tradición de la filosofía occidental, la fuerza que ha configurado profundamente, tanto el uso lingüístico, los esquemas de clasificación, la ética y la forma de posicionarnos en la existencia, a sido bajo este dualismo que le ha dado connotaciones distintas y jerárquicas tanto a la mente como al cuerpo.

Si esto es así, la acreditación de nuestra existencia como sujetos espacio-temporales, ha sido bajo criterios ontológicos que han hecho posible esencializar dicho dualismo. La mente, la voluntad, la conciencia, el Yo han ocupado un lugar rector con respecto al cuerpo, donde el cuerpo es su servidor. Así el cuerpo cae en la degradación donde sus deseos y apetitos han sido considerados como ciegos, anárquicos y salvajes. Luego, son las facultades nobles de la razón las que deben controlar dichos deseos, es decir, las fantasías e imaginación donde se aloja lo erótico.

Con este panorama, los criterios bajo los cuales nos relacionamos con el cuerpo en nuestra época, tiene que ver básicamente con una suerte de privatización de lo corporal. Si esto es así, la presencia del cuerpo en nuestra época es la de su disolución, pues desapareció como lugar de erotización. Esta manera de analizar el cuerpo nos sitúa en una postura más bien deconstruccionista pues a lo que se apela es a la descomposición de las representaciones rígidas del Yo corporeizado.

Ahora bien, al hablar de representación, recogemos dos ideas, por un lado, ya estamos pensando en un cuerpo que hace presente una ausencia, una disolución, pues al re-presentarse, vuelve a hacer presente aquello sido, aquello desplazado. En otras palabras, se hace visible por la exhibición de lo no visible, de su muerte. Lo que quiero sostener es que el cuerpo, al re-presentarse, es portador de su disolución. Y, por otro, dicho cuerpo funciona como un sistema regulador que define los límites de lo pensable con respecto al mismo, que inscribe las operaciones de construcción de su sentido y, por tanto, de ser-percibido. Desde esta postura, entonces, el cuerpo es una imagen que se hace presente y que lo exhibe como presencia, pero es una ausencia.

Esta interpretación del cuerpo arroja luces a resignificar y ver el cuerpo no precisamente como carne y sangre, sino como una construcción simbólica que experimenta, controla y proyecta un Yo corporeizado. Corporalidad que no es dada sino mediada por signos culturales.

Detrás de toda esta panorámica, se origina la pregunta y el interés por el sujeto, ¿qué es un sujeto?, esta cuestión sólo puede ser resuelta a través de un examen más fundamental de lo que es tener un cuerpo desde el momento en que la ingeniería biológica contemporánea ha hecho un proceso de transformación del tradicional problema filosófico del dualismo mente/cuerpo en un problema de políticas de Estado. Y en este sentido, el cuerpo supeditado a un pensamiento social y político, nos advierte que ha sido sometido a su regulación, conllevando ciertas prácticas que han moldeado y, a su vez, experimentado un cierto sujeto y una determinada subjetividad de acuerdo a los criterios dominantes que circulan en una cultura.



Este escenario constrictivo, donde circulan normativas apremiantes con respecto al cuerpo, me sugiere tomar posición y ciertas decisiones, es decir, concebir al cuerpo como un lugar en experimentación con sus límites y como medio que obliga y circunscribe nuestros movimientos y nuestros deseos. Este entorno de lo corporal acusa la presencia inmediata y vivida del cuerpo. El sujeto tiene un cuerpo, pero también es un cuerpo, es su cuerpo; dejando entrever que si el sujeto tiene un cuerpo, también lo produce; la corporificación y la corporalidad requiere prácticas de trabajo corporal, por medio del cual se mantiene y se va visibilizando constantemente el cuerpo, todo esto, en un marco social donde el ser-sujeto, el estar-en –común, gira alrededor de la presencia corporalizada en el espacio social significativo.

Ahora bien, la regulación y administración de los cuerpos como práctica fundamental para la presencia social pasa por un tema de vigilancia y control. Si existe una jerarquización, ésta tiene que ver con la constante reparación del cuerpo, pues lo que se jerarquiza es la degradación de lo corporal; bajo este criterio todo cuerpo en mal funcionamiento no alcanza el mínimo de aceptabilidad social y en este sentido lo que hay que poner énfasis es en cómo producimos y mantenemos cuerpos útiles, eficaces, dóciles y provechosos. El régimen de vigilancia, entonces, tiene que ver con un control de los cuerpos a través de la mirada, una mirada panóptica que se convierte en una suerte de tecnología de represión sobre dichos cuerpos.

Este régimen de vigilancia produce los estereotipos subjetivos y, en nuestra cultura, el estereotipo que rige y norma está profundamente arraigado, esto con el fin de regular. El arraigo de este estereotipo se traduce, por un lado, con este dualismo, como lo hemos señalado más arriba, y con la idea de un cuerpo excesivo, desbordante, que sería la encarnación del ello (siguiendo a Freud), y que para eso habría que crear políticas de control y autocontrol, relacionados con la educación, la disciplina de la familia y la iglesia y en general prácticas de sometimiento y vigilancia. Siguiendo a Freud, estas políticas de vigilancia remiten a la idea de represión del ello y, por tanto, de los deseos.

A lo que apunto es que, el régimen de vigilancia funciona como una rígida restricción del principio del placer. Con esto la noción de mirada ya no es explícita, sino implícita, es decir, la mirada aquí sería la represión misma que se materializa en un cuerpo reprimido, que actúa como instrumento de trabajo y de diversión, pero en una sociedad que está organizada contra su liberación.

Si de lo que se trata, entonces, es de indagar las repercusiones de la mirada sobre los cuerpos, es porque se trata de pensar no en razón de las oposiciones o binarismos\_\_cuerpo/razón, hombre/mujer, dentro/fuera, exclusión/inclusión, identidad/diferencia, Yo/otro\_\_ sino en razón del “lugar” en que su desconexión<sup>36</sup> tiene lugar. Creo que este lugar puede ser los recorridos corporales que hace Paz Errázuriz en sus imágenes fotográficas<sup>37</sup>.

### **1.6.1 Sobre los cuerpos: sexo-género.-**

La idea de creación de los cuerpos, bajo políticas de dominación, jerarquización y biologización, me ayuda a comprender el cambio de posición que van tomando los sujetos en su construcción sexual. Desde un punto de vista político y social ya he mencionado algunas ideas con respecto a la subordinación de los cuerpos bajo políticas de vigilancia que tienden a reducir la noción del cuerpo a un ámbito netamente biologicista, con caracteres esencialistas y, por tanto, supeditado a lo “natural” conllevando la idea de que su control pasa por la razón.

---

<sup>36</sup> En una entrevista realizada por Flavia Costa, Agamben señala. “En general, en nuestra cultura, el sujeto ha sido pensado siempre como una articulación y una conjunción de dos principios opuestos: un alma y un cuerpo, el lenguaje y la vida, un elemento político y un elemento viviente, en este caso, un hombre y una mujer. Debemos en cambio aprender a pensar al sujeto como aquello que resulta de la desconexión de estos elementos (...)” (EE, p: 16).

<sup>37</sup> Hacia el final de esta tesis, específicamente en los encabezados “Re-pensar el goce y lo ob-sceno”; “Lo erótico y seductor como gesto trasgresor”, “El espacio seductor del cuerpo nómada” y “Desplazamiento de los cuerpos: lo inaprensible”, discuto este problema.

En cuanto a la jerarquización, esto tiene su explicación en los orígenes de la ciencia moderna y, en general, en el discurso de la modernidad donde entran en juego muchas variables que van a hacer del cuerpo un objeto de estudio bajo la emergencia de una teoría de la “sexualidad”.

El modelo de la ciencia moderna era mecanicista, luego sus explicaciones con respecto a todo eran bajo este reduccionismo que evidentemente afectaba los desarrollos teóricos de la figura del sujeto, un sujeto dominado por el esencialismo dualista que lo nombraba como masculino y femenino y que se posicionaba en una diferencia sexual. De hecho, el determinismo reduccionista, según el cual los acontecimientos se ordenan en secuencias de causas/efectos, es una de sus características fundamentales<sup>38</sup>, lo que ha conllevado ponderar y ordenar todo según niveles de jerarquización y, por tanto, según niveles causalistas. En el caso del determinismo biológico, lo primario es lo físico y esto físico se mide en diversas escalas, pues no es lo mismo medir la secuencia de acontecimientos que precede la aparición de una nueva especie, con el estudio de lo pre-menstrual en la mujer, que supone una causa: el “desequilibrio hormonal”.

Lo mismo pasa con lo cultural, pues se da un predominio ontológico a lo social sobre lo individual o se recoge la oposición individuo/sociedad; lo natural/ cultural o lo físico en oposición con lo psicosocial. En definitiva, lo que hace el reduccionismo es “someter” todo a un solo factor, neutralizando las consecuencias de los demás elementos que intervienen en que las cosas sean como sean. Lo que hay es una carencia

---

<sup>38</sup> María Jesús Izquierdo, en su texto *El malestar en la desigualdad* capítulo segundo: “El cuerpo: semejanza, desigualdad y diversidad”, desarrolla muy minuciosamente el tema del cuerpo desde el contexto histórico, la reducción al culturalismo y biologismo, la construcción del concepto sexo etc. y da cuenta que *“Existe y ha existido un uso abusivo de reducir todo al discurso biologicista y culturalista, pero enmarcado en la lógica causalista; desde esta perspectiva, el determinismo reduccionista se desglosa en método y teoría. Bajo el método, analiza aquello que sufre variaciones, descomponiendo en partes su objeto de estudio para luego concebirlo como un agregado de partes interconectadas: una parte es dependiente y la otra es independiente, pero mediante un proceso sistemático se logra detectar la conexión entre variables, hasta establecer la relación de dependencia. Ahora bien, como teoría, contempla los fenómenos jerárquicamente, suponiendo que los situados más arriba en la escala jerárquica pueden ser explicados a partir de acontecimientos inferiores pero fundamentales para la explicación de los superiores. Con esto, queremos poner énfasis que el orden de los acontecimientos se manifiestan de forma causal, en una cadena que parte desde el nivel intracelular hasta la organización social.”* Ver pp: 57-70.

de otros factores que los estudiados u otros factores que los buscados, pues su negación tiene que ver con la idea de que el cuerpo, lo cultural, lo social, el sujeto, la razón, el Yo, están sometidos a transformaciones y que, por lo mismo, estas mutaciones son lo que hacen posible que los sujetos, materializados en cuerpos, sean autopoieticos, es decir, que se vayan produciendo a sí mismos de acuerdo a las condiciones de posibilidad de su emergencia.

Ahora bien, recogiendo esta perspectiva jerárquica, sostengo que el orden de los acontecimientos ha devenido mediado por una lógica patriarcal, lógica de la cual todavía somos depositarios y que, por lo mismo, es un síntoma o consecuencia de los procesos de legitimación de esta idea causalista y jerárquica que ha arraigado la diferenciación entre los cuerpos, pero desde el reduccionismo de lo masculino y lo femenino; reduccionismo que, a su vez, ha jerarquizado este dualismo subordinando a las mujeres a su condición biológica inferior en el esquema de la estratificación social y cultural.

Algunos planteamientos y estudios más profundos han desarrollado estas ideas sobre la condición de la mujer en la sociedad; sobre el tema del cuerpo desde diferentes ámbitos ya sea culturales, sociológicos, biológicos etc. Esta investigación no puede abordar todas las perspectivas, es por lo mismo que me centraré en la idea del cuerpo como un lugar de agenciamiento donde los sujetos construyen su identidad de género; desde esta perspectiva, los cuerpos son prácticas discursivas que están sujetos a interpretación según normas preestablecidas. Son cuerpos construidos pero bajo ciertas limitaciones productivas generadas por representaciones organizadas.

Ahora bien, estas representaciones organizadas son restrictivas en términos de que funcionan con categorías que son normativas o, como diría Foucault, son un “ideal regulatorio”. Tanto el género como el sexo son ideales regulatorios que producen cuerpos que, a su vez, los gobiernan y los controlan. La forma de producir los cuerpos es mediante la reiteración y la repetición de dichas normas; entonces, estas normas se materializan en los cuerpos. Podemos advertir cómo el discurso que subyace a estas prácticas regulatorias produce efectos de poder sobre los cuerpos, el sexo y el género.

Cuando, en su texto *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*, Judith Butler caracterizaba el “género performativo” era porque el sexo es ya de por sí una construcción social que, por tanto, ha sido género todo el tiempo; su interés pasa por ir deshaciendo la dicotomía sexo-género haciendo un ejercicio de desplazamiento de las normativas rígidas. Si bien, dichas normativas se internalizan a partir de actos de habla que están circunscritos a contextos dados, cada acto de habla genera un discurso que nombra a los sujetos y los sitúa en categorías dadas que para llevarse a la práctica necesitan de repetición. Ahora bien, el gesto político de Butler es que, a partir de la disolución de las dicotomías expuestas más arriba, es posible parodiar e ironizar la categoría “hombre y “mujer” pero desde la performatividad. Butler está constantemente deshaciendo los binarismos de-velando el carácter constrictivo y las prácticas discursivas que generan dicho dualismo, evidenciando, a su vez, que es posible re-pensar desde las fronteras de la binaridad.

Para Butler es el otro el que participa en la construcción del sexo como algo natural y dado de antemano, sin el otro esta categoría “natural” no sería posible; entonces anticipamos a la “naturaleza” como ley que conforma las categorías hombre/mujer, y esta anticipación hace que dichas categorías se nos revelen como preexistentes, como naturales y dadas, es decir, para que la “naturaleza” e incluso la cultura puedan mantener su status de ley necesita de un trabajo de repetición y reproducción del manejo de los cuerpos y deseos y esto es, para Butler, los llamados actos performativos.

Básicamente, Butler entiende el género desde esta performatividad, pues constituye la identidad que se supone es desde un principio; ahora bien, esta necesidad de agenciarse por parte de los sujetos a la hora de performar para construir la identidad de género, no deberá nunca atribuirse a un sujeto previo a la acción; pues los actos performativos son una práctica discursiva o acto lingüístico que, por tanto, están sujetos a interpretación, se ejecuta como una teatralización, presentándose a un público e interpretándose según normas preestablecidas, luego no es un acto único, sino una repetición o un ritual que logra su efecto mediante su naturalización en el contexto del cuerpo. Desde aquí podemos hablar de la mascarada, del reflejo, de la representación y de la imagen como efecto de una mirada que se circunscribe como relato ideológico pero que, sin embargo, puede arrojar luces ha hacer un ejercicio de trasgresión y de desplazamiento de dicha mirada desde el ámbito de la fotografía como práctica o acto estético que obtura los cuerpos a partir de sus gestos eróticos y deseosos.

La idea de performatividad, entonces, supone una idea Nietzscheana, a saber, no hay ningún *ser* detrás del hacer, del actuar, del devenir, pues es el sujeto el que construye la realidad y su propia identidad mediante actos que ejecuta y que interpreta.

Este análisis ilustra el tema planteado por Michel Foucault sobre los efectos de poder que generan los discursos de saber, pues la categoría sexo queda fijado en el espacio de una construcción teórica llamada sexualidad; pero también se inserta en la vigilancia y el castigo de los cuerpos; cuerpos sexuados por la norma regulatoria del sexo, sexo que se convierte, así, en un poder reiterativo de un discurso que produce lo que regula e impone, donde un sujeto cualquiera asume y se apropia de una norma corporal, lo que implica, también, asumir un sexo identificándose con ello.

En la identificación a un sexo también hay un imperativo heterosexual, como medio discursivo que nombra dicha heterosexualidad en lo masculino y femenino, volviendo al dualismo antes mencionado. Cabe la pregunta, ¿Cómo nos relacionamos con el género? Desde una representación, pero no en el sentido que he expuesto más arriba, a saber, en un sentido temporal (hacer presente lo sido, por lo tanto, instalar una fractura

en la continuidad) sino como diría Teresa de Lauretis, *una representación de una relación*<sup>39</sup>; y, aquí, la palabra “relación” es la que entra en juego, pues cuando hace referencia a dicha relación lo que dice es que el género es una relación de pertenencia y esta pertenencia supone una identificación, un apropiarse y posicionarse en un lugar donde los sujetos se encarnan. Lo que intenta explicitar De Lauretis es que más que la representación de un individuo, cuando se posiciona en un género, es decir, representación en el sentido de que cada signo se refiere a su referente; el género es una relación social, donde el sujeto pertenece y se vincula a una clase.

Ahora bien, posicionarse en un lugar social, implica ciertas protecciones y puntos de referencia tranquilizadores, pero también implica pensar lo social como una red de relaciones que no son estables, con esto, queda pensar que el posicionarnos en un cuerpo admite un uso ordenado del mismo, es decir, admite una arquitectura de los gestos, sensaciones percepciones como incorporadas a los sujetos y que lo alivian de la vigilancia. En la base de esta arquitectura de los gestos hay una ritualización, una repetición que es siempre idéntica y siempre diferente y es esto lo que va constituyendo lo cotidiano, es decir, lo cotidiano se estructura en el uso del cuerpo. *Las pulsiones del cuerpo permiten oír cómo repercuten las relaciones con el mundo del sujeto.*<sup>40</sup>

Estas relaciones sacan a la luz los atavismos que tejen interminablemente la trama de lo cotidiano, cotidianidad acostumbrada a la presencia de una mirada que se desliza sobre las cosas, las sensaciones o los actos sin ningún tipo de cuestionamiento, pues la mirada que predomina es una mirada desencantada del yacimiento de rituales que rigen las relaciones de pertenencia a un género; pues el mecanismo de repetición de las acciones, a través de los cuerpos, lleva a erosionar la singularidad de la existencia, lo inesperado provocando angustia y domesticación.

---

<sup>39</sup> De Lauretis, Teresa. “La tecnología del género” *EN* “*El género en perspectiva: de la dominación universal a la representación múltiple*”. Ramos Escandón, Carmen (Compiladora) Universidad Metropolitana Unidad Iztapalapa, 1991. pg: 237

<sup>40</sup> Le Breton, David. *Antropología del cuerpo y modernidad*. 2da edición, editorial Nueva Visión. Buenos Aires 1990. Pg: 92

Entonces el lugar del cuerpo es su domesticidad mediante un monismo de la acción repetitiva de la vida conllevando el sentimiento de habitar un cuerpo del que es imposible diferenciarse, pues a través de las acciones diarias, el cuerpo se vuelve invisible, ritualmente borrado por la repetición incansable de las mismas situaciones, de las mismas tecnologías del género y el sexo.

Quizás es esta ritualidad la que ha llevado a racionalizar el cuerpo bajo una tecnología política del mismo, caracterizando la “figura” del sujeto en una suerte de instrumentalización sumisa a una serie de reglas; esto evidentemente tiene consecuencias en cómo esta figura del sujeto se subjetiva y, a su vez, representa el cuerpo. Cuerpo racionalizado, también, por la dimensión simbólica<sup>41</sup> pues al representarse el cuerpo se entra inevitablemente a una red simbólica que hace posible nombrar y construir una visión del cuerpo.

Esta dimensión simbólica es el orden del discurso que tiene el poder de reiterar y ritualizar, de imponer una norma cultural que rige la materialización de los cuerpos. Una materialización que se ha construido de acuerdo a los conocimientos empíricos que circunscriben el sentido común, el tejido social y cultural que le asegura a los sujetos la familiaridad de la mirada sobre él mismo y sobre el cuerpo.

---

<sup>41</sup> El símbolo remite a los modos de significar formas de expresión. Si bien, tiene que ver con procesos discursivos que pasan por el lenguaje, también nos ofrece una percepción de la realidad, es decir, una imagen que está imbricada con buena parte del imaginario social que intenta configurar algún tipo de expresividad de acuerdo a los modos de vida, esta imagen es una representación y, por tanto, una interpretación que es de suyo una ficción. Entendiendo ficción como algo “formado”, “compuesto”, estructurado y articulado (que viene de la significación *fictio*) y no algo meramente falso. Con esto podemos entender el modo cómo hemos significado el cuerpo. Si el simbolismo intenta buscar significación y sentido a la configuración de la realidad, no es menor pensar en la huellas que trata de descifrar y comprender y esas huellas son registros de imágenes y miradas de diferentes épocas que quieren ser interpretadas y comprendidas articulando una suerte de constelaciones simbólicas que inscriben discursos sociales a través de imaginarios. Entonces los símbolos no sólo de-signan \_\_ como lo podría plantear el modelo saussuriano con su sistema semiótico \_\_ sino que por sobre todo norman y pesan por su valor. Es parte de un imaginario que tiene que ver con la actividad de fabulación del sujeto que nos re-vela lo real, que funciona como mascarada. Ahora bien, la noción de dimensión simbólica tiene que ver con el lenguaje y, cómo el inconsciente se estructura por medio de dicho lenguaje. Freud nos ha enseñado y mostrado que los síntomas hablan en palabras, que al igual que los sueños, están contruidos de oraciones y frases. Pero no sólo un lenguaje de signos y significantes, sino que hay una construcción de imágenes. Mediante este análisis podemos sostener, entonces, que si en lo imaginarios subyacen dispositivos que articulan la “realidad”, estos dispositivos, a su vez, re-articulan simultáneamente, la significación de dicha realidad, que sería el orden simbólico, y también, esquematizarían las imágenes de la misma “realidad”, que sería lo imaginario.



Entonces, con la mirada forjamos un saber sobre el cuerpo, saber que tiene como base ciertas imágenes inconscientes y que se exteriorizan a partir de modelos heterosexuales. Modelos que han funcionado como una hegemonía heterosexual que, a su vez, han establecido ciertas identificaciones que se han individualizado en un dualismo sexual y que han excluido otras.

Sin embargo, en la actualidad, en esta era de lo visual, el exceso de imágenes del cuerpo no deja de retener el cuerpo en pedazos esquizofrénicos, pues los sujetos rara vez tienen una imagen coherente del cuerpo, pues lo van transformando y, a su vez, despedazando dando paso a la “falla”, al resto. Y en este sentido, siempre existe la posibilidad de asumir la exclusión o el resto como un gesto político, pues esa exclusión, que no entra en el orden hegemónico imperante de lo que es la heterosexualidad, es *lo abyecto*<sup>42</sup>.

Ahora bien, cuando hacemos referencia a lo abyecto, no sólo recogemos la idea de Butler, sino que podemos pensar un cuerpo abyecto por su condición de degradación, de invisibilidad y de re-presentación (entendiendo esta re-presentación en el sentido de que hace presente una ausencia, luego, contiene su muerte). Lo abyecto es lo fuera de escena, el lugar ob-sceno o la figura fragmentada que no entra en el campo de la sociabilidad y esto es precisamente la forma de cohabitar del sujeto consigo mismo, pues con esta condición, siempre está en amenaza de desaparición. Si esto es así, volvemos a dialogar con el tema de la muerte, como ya lo hemos hecho a lo largo de este capítulo.

---

<sup>42</sup> Judith Butler, recoge este término como un lugar en el cual no se puede habitar, pues está excluido de la esfera de la sociabilidad. Ahora bien, este estado es una situación límite que, a su vez, constituye al sujeto y lo funda, pues el ser un límite, es un sitio de identificación que es temida. En palabras de Butler: *aquella zona invisible de la vida social que, sin embargo, está densamente poblada por quienes gozan de la jerarquía de los sujetos, pero cuya condición de vivir bajo el signo de lo invisible es necesaria para circunscribir la esfera de los sujetos. (...) en este sentido, el sujeto se constituye a través de la fuerza de la exclusión y la abyección, una fuerza que produce un exterior constitutivo del sujeto, un exterior abyecto que, después de todo, es “interior” al sujeto como su propio repudio fundacional.* (“Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del sexo” Paidós Ediciones, Buenos Aires (1993), 2002.. pg. 20).

Lo abyecto sería el registro de lo real, pues supone una disolución psicótica del sujeto. Y, si nos detenemos en su significado, lo abyecto es la acción de arrojar, desechar o excluir.



El lugar de lo abyecto y su relación con el cuerpo convergen en la mirada de Paz Errázuriz y sus recorridos por cuerpos marginales. La operación de Errázuriz se sitúa de modo crítico y a distancia del ojo de poder de la mirada fálica y centrada. Así la estrategia fotográfica de Errázuriz recurre de modo fundamental a la tesis de cuerpos abyectos como gesto de resistencia, pues considera el estado de abyección como aquel umbral para una posible mirada ex -céntrica.

La figura de un cuerpo abyecto, nos posiciona en un lugar del afuera, de la exterioridad y esto nos da luces a pensar que ninguna teoría del cuerpo es objeto de unanimidad sin fallas, siempre hay algo que se escapa, que queda excluido, afuera creando las condiciones para que el sujeto ponga en marcha su creatividad, sus fantasías. Pero siempre oscilando en una multiplicidad de saberes sobre el cuerpo, saberes que no alcanza a poner a prueba por sus mismas fallas. Desde esta perspectiva, la creatividad se nutre de esta falta, de la búsqueda permanente de un cuerpo “perdido” y ausente.

En efecto, dilucidar la creatividad a partir de la falta pasa por investigar cuales son las condiciones de posibilidad de un espacio verosímil en ese lugar de la falta, es decir, en el lugar de lo fuera de escena como el hiato que se escapa por ob-sceno. Este lugar invisibilizado que se escapa todo el tiempo es lo que el ojo de Errázuriz va visibilizando. Por ello, una investigación en la obra de Paz Errázuriz, que sin proponérselo indaga en el carácter abyecto de cuerpos a las derivas de identidad, ha de enfrentarse a la pregunta por el género, pero desde el lugar sin genero, de-generado donde introduce lo marginado y abre paso a una suerte de creatividad subversiva pero desde su propia singularidad como mujer.

### **1.6.2 La fabricación visual de los cuerpos y el ojo torcido de Paz Errázuriz.-**

Es preciso enfatizar la sobre-exposición de imágenes concernientes al cuerpo, pues, al problematizar la relación entre mirada y género, dicha relación coincide con la topología de la sobre-exposición de imágenes como efecto de la mirada y su figura hegemónica en la vida social. Desde aquí, la mutación de los sentidos ha dado paso a la autonomía de la vista lo que ha conllevado que en occidente impere una lógica que produce imperativos de visibilidad. La misma arquitectura privilegia las perspectivas, los halls desnudos, los vidrios, etc. toda una construcción urbana que pareciera que no tiene nada que ocultar y que evidencia el carácter de vigilancia como tecnología de poder. Tema que ya revisamos en partes más arriba.

En esta época visual, la mirada regula la circulación de los transeúntes, donde la vigilancia es un justificativo para que su existencia no peligre entre el laberinto de signos, iconos e indicios. Esta mirada escénica crea una ficción de la realidad que hace más compleja la ciudad, domina el espacio donde los sujetos, los transeúntes sienten y perciben su presencia, presencia que los pone en un lugar extraño, ajeno, pero, a su vez, los sitúa en un simulacro. Es una sensación de vacío y, por tanto, de abyecto, en cuanto lo abyecto también es tomado como lo repudiado.

Aquí hay una experiencia sensorial, corporal pero reducida a lo visual. *La mirada, sentido de la distancia, de la representación, incluso de la vigilancia, es el vector esencial de la apropiación que el sujeto realiza de su medio ambiente.*<sup>43</sup> La mirada, entonces, substituye al cuerpo, pues éste es un obstáculo, de esto se sigue que el cuerpo sea borrado, desaparecido del campo de la conciencia y diluido en el automatismo ritualizado de los sexos. Este automatismo legitima, mediante un cuerpo mirado, la formación de los sujetos, sujetos que se inscriben en un lugar de pertenencia que los identifica con el *fantasma normativo del sexo*<sup>44</sup>.

Con este fantasma, el cuerpo se va desvaneciendo, ocupando una zona de silencio, de discreción, pues este fantasma normativo es la instancia represiva de las manifestaciones corporales, este fantasma es la instancia socializadora que permite o prohíbe. Ahora bien, lo que permite es un tipo de simbolización de dicho cuerpo que se traduce en el distanciamiento, en ritos de evitamiento (no tocar al otro, no mostrar el cuerpo total o parcialmente desnudo), reglas de contacto físico y todo un dispositivo de desapego que ha privilegiado la mirada, una mirada distante y controladora que ha privatizado al cuerpo y lo ha agenciado en relaciones de poder bajo un campo fantasmático que lo ha sujetado a un sexo y se ha subjetivado por el género.

La mirada interpela al sujeto en una matriz de relaciones de género que lo introduce a un cuerpo, cuerpo como un terreno de márgenes y permanencia que produce, a su vez, efectos reguladores por el mismo fantasma del sexo, fantasmática que va inscribiendo una imagen del mismo, imagen como la manera en que se le aparece al sujeto a través de la matriz simbólica y discursiva del lenguaje y del imaginario haciendo que permanezca una imagen social dualista del hombre y de la mujer.

---

<sup>43</sup> Le Breton, David. *Antropología del cuerpo y modernidad*. 2da edición, ediciones Nueva Visión, Buenos Aires 1990. pg. 105

<sup>44</sup> Butler, Judith. *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. 1ra edición, editorial Paidós, Buenos Aires. 2002 pg: 20

Si existe un cuerpo degradado por el tiempo, ese es el de la mujer, la imagen corporal de lo femenino es distinta de lo masculino, lo femenino debe ser jovial, juvenil, que represente frescura. La imagen corporal de lo masculino se instala en un espacio seductor; mientras más pasa el tiempo por su cuerpo, el imaginario social que inscribe esta corporalidad subjetivada es la de una madurez, mayor energía y experiencia. La vejez masculina transita de forma distinta que la vejez corporal de lo femenino, es por eso que la corporalidad subjetivada como femenina es objeto de espectáculo; su representación tiene que ver con la exposición de un cuerpo placentero-sexual para ser mirado. Todo un régimen de significación que provoca figuras cuyos significados son determinados por códigos definidos. Que es lo que plantea, a partir de una crítica, Teresa De Lauretis y es lo que podría sostenerse Paz Errázuriz, pues sus cuerpos son precisamente la fisura de la imagen corporal tanto de lo masculino como de lo femenino. Ella no obtura un imaginario femenino Joven cuyo cuerpo responda a objetos de deseos, sino que ella transita por cuerpos desgarrados que escapan al cautiverio de una subjetividad determinada, fija y se arroja al debilitamiento de toda representación estereotípica ; lo mismo pasa con los cuerpos masculinos, no son cuerpos seductores y deseosos de ser mirados, sino cuerpos gastados y excluidos del repertorio simbólico de los valores publicitarios ligados al triunfo. Sus cuerpos son indeseables, son los cuerpos anulados que la sociedad los ha desechado por ser incapaces de provocar deseo de captura-posesión pero, sin embargo, la cámara de Errázuriz logra una tensión visual que, al mismo tiempo, los reinserta tratándolos con los mismo recursos que un cuerpo jovial y bello. Logrando un nuevo tratamiento con la “fealdad”.



Esto vislumbra la idea que la imagen del cuerpo es una construcción legitimada por códigos de representación y prácticas expresivas que llevan a cabo un condensado discursivo, una ficción que ha dominado la cultura occidental. Desde esta perspectiva, lo que mueve la construcción de dichos discursos son ciertas especulaciones sobre lo corporal, ciertas ficciones que nuestra sociedad se cuenta sobre ella misma y cómo las condiciones de posibilidad de los discursos en los cuales están representadas esas ficciones generan un control de las enunciaciones y los enunciados con respecto a dichas ficciones, creando el espacio para su legitimación. Volveremos sobre el tema de los enunciados y la formación de discursos en el capítulo II.

Las ficciones crean metáforas que delimitan un campo de representación; luego, la condición de los cuerpos es tropológica, es decir, aparece circunscrito como un territorio de figuras, metonimias y transferencias, pero también circunda como errancia. Con esto ponemos en duda ciertas certezas ontológicas o esencialistas con respecto al cuerpo, pues los modos en que se ha establecido la materialidad del cuerpo son a través de modelos epistemológicos, modelos que han trazado jerarquías de valor implícitas que actúan en su representación y que intervienen en los ideales culturales a través de dichas metáforas.

La estrategia, entonces, es la metáfora del cuerpo como imagen y soporte de la mirada, el cuerpo como espejo presentado y expuesto a un ojo que desnuda e irrumpe, para así poder intervenir en las posiciones del significado, la identificación y el deseo; posiciones que remiten a procesos subjetivos que están definidos en relación a una normativa sexual y particularmente, a un sujeto masculino como único término de referencia.

El gesto de mostrar otros territorios corporales está ligado a un des-velo para allí visibilizar las marcas del descontrol que afecta el orden del Logos, esta perturbación que puede ser psíquica sugiere que la mirada puede ser dis-locada y recorrer cuerpos desestructurados que despedazan y son objeto del desmembramiento de la unidad centrada y completa de la imagen Yoica. Estas identidades des-armadas por la fragmentación psicótica o la re-vuelta afectiva e inconsciente es el ejercicio que Paz Errázuriz de-vela, es el ojo de la hendidura que traspasa y desborda la subjetividad normada por la matriz fantasmática y codificadora de las identidades impuestas por la exigencia del orden visual, precipitándose a la extrañeza de lo “otro” y cruzando la “falla” psíquica con la “errata” sexual, como otra manera de romper el estereotipo de la otredad. Es esto lo que trataré de abordar en el segundo capítulo pero ya introduciéndome a mayor cabalidad en la fotografía propiamente tal, todo esto con el afán de arriesgarme a fisurar la perspectiva en fuga y atreverme a mirar desde un ojo nómada.

# **CAPÍTULO DOS.-**

## **II.- TRAZOS DE TIEMPO: FRAGMENTOS COMO TESTIMONIALIDAD.-**



## **2.1.- FOTOGRAFÍA COMO LENGUAJE DE LUZ Y SOMBRA.-**

Al hacer un recorrido por los lugares que ha transitado la imagen, exteriorizada en una suerte de despliegue del mirar que ha devenido en una mirada avasalladora, puedo introducirme en la imagen fotográfica como aquella que reúne el principio de imaginaria de las tres modalidades de existencia de la mirada, expuestas en el capítulo anterior (Eidolon, representación/apariencia e ilusión, Visual/virtual). Pues en su definición recoge la idea de una imagen-indicio que fascina, una imagen-icón por inspirarnos placer y una imagen- símbolo como condición que obliga a quien la observa ir hacia ella y nombrarla. Este acto será siempre un acto inaugural pues en cada nombrar del sujeto que observa la fotografía, se establece un nuevo sentido, una nueva interpretación y, por tanto, una nueva lectura; entonces la imagen fotográfica es, en tanto *es* el que la designa. Con esto vamos estableciendo que su sentido vehicula diferentes maneras de nombrar a la fotografía; es la palabra la que pone al que nombra en la cosa fotografiada y la pone como un referente, como un índice o signo.

Reflexionar sobre lo propiamente fotográfico, ha sido una preocupación que ha conllevado una reflexión sobre la calidad del lenguaje fotográfico. Esta condición de lenguaje ha demarcado las posibilidades simbólicas de la fotografía la cual lleva implícita una problemática, a saber, la relación que puede establecerse entre el lenguaje visual y el lenguaje verbal.

Para abordar esta relación partiré nuevamente por la pregunta sobre la fotografía, y digo nuevamente pues a lo largo de su historia, esta pregunta se ha hecho desde diversas disciplinas que han generado un campo de conocimiento: semiología, estética, historia del arte y en todos estos campos se ha tratado a la fotografía como un “registro de la realidad”; pero cabe preguntarse ¿qué entendemos por registro, sino una búsqueda de lo que juzgamos por realidad?; ¿qué es la realidad sino un conjunto de experimentaciones sensoriales y perceptivas que son coordinadas y ordenadas por nuestra conciencia que, a su vez, va formando juicios sobre la realidad?.

Ya había tratado de decir en el capítulo anterior que la realidad como un “registro objetivo” debe ponerse entre paréntesis, pues el carácter objetivo que podría tener la realidad es un sistema de representaciones e interpretaciones que tienen que ver con la forma de significar la realidad. Luego el carácter objetivo sólo es una expresión de una subjetividad que ha exteriorizado sus juicios y los ha legitimado bajo criterios de verdad. Entonces preguntarse por la fotografía como registro de la realidad advierte cierta confusión; pero ¿qué es aquello que se muestra confuso? La transparencia de su lenguaje, dicho lenguaje vehicula una comunicación entre el sujeto y lo fotografiado y es precisamente este tránsito lo que se muestra difuso, pues entre la fotografía y el lenguaje se produce una suerte de semejanza en lo que se refiere al *uso*. Tanto la palabra como la fotografía desaparecen en su uso, es a esto a lo que me refiero con la idea de transparencia.

La realidad es transformada en palabra y seguimos mirando a través de la palabra, de los enunciados y de juicios y es así como vamos construyendo visiones de mundo en concordancia con narrativas comunes. Lo mismo pasa con la fotografía, ella también se transparenta, lo que dificulta la posibilidad de acercarse al interior de la imagen fotográfica y captar su capacidad mimética. En el uso habitual del sentido común decimos “qué bien aparece tal persona” o “qué mal”, atribuyendo un carácter de aparición, más que de mimesis. Es el sujeto el que aparece frente a los ojos; se hace presente y esto recoge la idea de que lo que buscamos en el “registro” de la fotografía es el parecer, el acto de ser visible y es desde este acto que hacemos juicios sobre la realidad. A partir de esta perspectiva me interesa sostener que no observamos la fotografía en sí, sino que ésta se transforma en un medio, en uso, para llegar a otra cosa. La fotografía es, en este sentido, la posibilidad de apertura a un mundo interno. La búsqueda de llegar a otra cosa es, mirar detrás del espejo y obturar la falta. Al situar la fotografía en la apertura, en el límite; el imaginario que sostiene el espejo, no hace otra cosa que sustituir a la fotografía y obturar la ausencia, lo sido errante que se escapa para no ser capturado/obturado pero que, sin embargo, se deja aparecer en la fijeza de la imagen- presente.

En este tránsito, la fotografía es un vínculo que transmite eso que aparece y eso que aparece se hace visible imbricado de elementos que se articulan de manera particular, circulando contenidos codificados hacia un observador o un receptor capacitado para, a su vez, decodificar dichos contenidos; produciéndose un proceso de interpretación que es subjetivo, pues cada receptor decodifica de forma particular. Esto nos muestra que el carácter simbólico de la fotografía tiene que ver con una interpretación que produce una cierta imagen donde el sujeto aprenderá a re-conocer lo que esa imagen le ofrece.

### **2.1.1 Tiempo e ilusión fotográfica.-**

La definición que me acomoda para dar cuenta de la imagen es la de un fenómeno que se nos presenta a la mirada y que nos remite a algo que no es ella. Ahora bien, definirla así posibilita recoger la idea de reflejo, reflejo de la misma mirada que interpreta a la imagen y a la vez la re-produce, pues el acto reflejo lo estoy concibiendo como una re-vuelta que exterioriza al reflejar y retorna para interpretar. Y es quizás este gesto el que ha producido el problema de la escisión y/o la re-presentación. Pues al re-presentar se produce el gesto de volver hacer presente aquello ausente o en falta. En este sentido, entre el “re” de la presentación y el acto de hacerse presente se produce siempre una escisión. Esta brecha no sólo se le atribuye al sujeto y su imagen representada en un Yo sino, también, al imaginario de la realidad cuyo carácter es en clave fenomenológica. La pregunta es ¿cómo estas dos atribuciones conforman una suerte de dualidad que se ve manifestada en la construcción de las narrativas del Yo-Universal? Cómo esto, a su vez, ha conllevado una oposición con un Otro-excluido. Sostengo que la escisión que subyace en todo acto de formación de la subjetividad ha traído, como consecuencia, una conciencia de un Yo fundante que ha separado su propia realidad, que ya es de suyo escindida, con la realidad externa; esta suerte de exteriorización se ha servido del propio reflejo de esa subjetividad fundante como su propia imagen y que, de paso, ha marcado una exclusión que se ha manifestado en un otro marginado que, por lo mismo, se ha visibilizado como una ausencia pero que se habilita por la presencia del Yo-Uno que lo re-presenta bajo su imagen.

Si atendemos a la imagen como fenómeno podría decir que aquella ocupa el lugar de otra cosa, un contenido que no es ella, pero dicho contenido señala que la imagen podría ser una “superficie” llena de significados en la cual los elementos se relacionan entre sí. Estos elementos (luz, sombra, líneas, colores) tienen un carácter espacial, pues su movilidad y relación no es lineal, sino circular. Al momento de reencontrarnos con una imagen, podemos escoger libremente por el espacio en que iniciaremos su lectura, no necesariamente la debemos hacer de manera lineal como es un texto escrito. Culturalmente estamos condicionados a pensar que la imagen la leemos como un texto, es decir, de izquierda a derecha, de arriba hacia abajo, pero si realizamos el acto decodificador podemos empezar a mirar de otra manera permitiendo el eterno retorno, lo circular; pues podemos iniciar la mirada desde el otro extremo o de abajo hacia arriba, es decir, ir jugando con los encuadres, desmontando la linealidad y abriendo paso a la discontinuidad, al retorno retrospectivo, en otras palabras, cambiar la visión y mirar al sesgo. La idea es una mirada capaz de ver las sombras, los reflejos o impresiones subjetivas, una mirada que vea desde el costado y que pueda visualizar formas claras y distintas.

Lo que me interesa sostener es que mirar al sesgo implica dos realidades, por un lado, si miramos una cosa de frente, con “realismo”, la vemos tal y como es, pero si la miramos al sesgo, esta mirada nos ofrece una imagen distorsionada, imbricada por nuestros deseos y angustias; por otro lado, se podría concebir de forma inversa. Si miramos de frente, con “realismo”, de modo desinteresado y “objetivo” solo vemos manchas y distorsión; mientras que si miramos al sesgo, es decir, con una mirada interesada, sostenida e imbricada por el deseo, veremos los rasgos claros y distintos.

Esta descripción podría ser asumida desde la idea lacaniana de *Objeto a* u objeto causa del deseo; un objeto que, en cierto sentido, es puesto por el deseo mismo. Tal y como sostiene Zizek, *la paradoja del deseo es que pone retroactivamente su propia causa; el objeto a es un objeto que sólo puede percibir una mirada “distorsionada” por el deseo, un objeto que no existe para una mirada “objetiva” (...) por definición, el objeto a es percibido de manera distorsionada, porque fuera de esta distorsión, “en si mismo”, él no existe, ya que no es nada mas que la encarnación, la materialización de esta distorsión, de este excedente de confusión y perturbación introducido por el deseo en la denominada “realidad objetiva”. “objetivamente” el objeto a es nada, pero visto desde cierto ángulo, asume la forma de “algo”*<sup>45</sup>

Por un lado, el vínculo que se puede hacer con la imagen fotográfica es que ella está imbricada de fantasmas que, siguiendo a Lacan, el fantasma es un guión que realiza el deseo del sujeto tanto del que fotografía como del que observa la fotografía, esto deja entrever que la imagen fotográfica realiza o re-presenta el deseo como tal, deseo errático que se instala en la angustia de lo fugaz que contiene la fotografía, por eso su obstinación por guardar y fijar el instante representado en la huella del fantasma. De este modo, se puede decir que el deseo es algo que se va construyendo en su mismo ejercicio errante, construcción que tiene como base la escena del fantasma, en cuanto el fantasma proporciona los ejes del deseo del sujeto, especifica su objeto y sitúa la posición del sujeto. Entonces la imagen fotográfica y toda imagen es un espacio fantasmático, una suerte de pantalla para la proyección de los deseos.

Por otro lado, entre imagen y fotografía, se produce una idea de captura de una situación encontrada en la “realidad” y que produce el efecto-de-presencia a partir de su transformación en imagen. Y esta “captura” la podría definir a partir de la noción de “espacio fantasmático”, pues lo que se intenta capturar es una escena otra que, en definitiva, es un lugar vacío donde el observador que fotografía puede proyectar sus deseos.

---

<sup>45</sup> Zizek, Slavoj. *Mirando al sesgo: una introducción a Jacques Lacan a través de la cultura popular*. Editorial Paidós, Buenos Aires, 2002. pp: 29-30

Este espacio quizás no es visto por una mirada normal y común, pero para el que captura esa “realidad” es un espacio donde puede ser capaz de ver la nada, es decir, ver una realidad engendrada por la nada, es como el vacío de la subjetividad. Ver la nada que ver, tal y como sostiene Irigaray, es el des-velo que obtura Paz Errázuriz. Lo que se recorre en sus imágenes fotográficas es el deseo de obturar la imagen ob-scena. La imagen castrada por no poder ser visible.



Ante esta idea, debo situarme en las categorías de tiempo y espacio. Preguntarse por la fotografía ya no es una pregunta por un medio que “registra” lo fotografiado, sino por un efecto y, por tanto, por una ficción. Todo cuanto muestra la imagen fotográfica es una ficción, una ilusión pues es un registro de algo que *ha sido*, quedando registrado en la ausencia que, a su vez, se va transformado; en otras palabras, es una constante re-articulación y reinvención de un acontecimiento evocativo, acontecimiento que se va experimentando desde una fantasmagoría que no deja huella. Pues eso que *ha sido* nunca ha sido sino que es el *deseo* de ser.

En la fotografía operan varios tiempos; uno es el de la toma o el momento de obturación. Técnicamente la cámara fotográfica se mantiene abierta el “tiempo” necesario para que pueda hacer su “registro” por medio de las sales de plata. Ahora bien, la situación de luminosidad fijará este tiempo, un tiempo que parece extenso pero procura instantaneidad desde el momento en que nuestra mirada lo retiene como imagen-fragmento o captura de una singularidad que evidentemente no da cuenta de la totalidad de un acontecimiento. Pues, la mirada solo se contenta con el goce de retener el movimiento del deseo que aparece suspendido en la imagen fotográfica; movimiento del deseo que se logra capturar y fijar como un segmento de un acontecimiento.

Está el tiempo interior del creador que, en este caso es el tiempo de Errázuriz, su estado circunstancial que condicionará aquello que será “registrado”. Aquí se pretende enfatizar la idea de que la captura de una singularidad es una decisión subjetiva y casi ética, pues es ella la que decidirá qué va a capturar y en qué tiempo. Esto evidentemente se verá afectado por ser víctima de lo ilusorio del significante, por ser mujer portadora de una nada que ver, sus percepciones, expectativas, estados de ánimo y, como lo dijimos más arriba, sus proyecciones de deseos que crearan las condiciones para el surgimiento de una escena fantasmática.

Estoy ahora en condiciones de introducirme en una nueva noción que tiene que ver con una reflexión sobre la ilusión de fragmentación del tiempo introyectado, también, en el tiempo corporal del individuo. Cabe preguntarse ¿cómo se podrá fragmentar aquello que es una construcción teórica, figurada que exige continuidad y eternidad en un movimiento hacia delante? Hacerse la pregunta por la fotografía supone una pregunta por el tiempo, tiempo como una pura ilusión o construcción intelectual, tiempo como una intuición sensible<sup>46</sup>.

---

<sup>46</sup> Kant en la *Crítica de la Razón Pura*, señala que el tiempo no es un concepto empírico extraído de la experiencia sino una intuición pura, a-priori que sin ella no podríamos siquiera representarnos o percibir la sucesión o la simultaneidad. El tiempo es una categoría necesaria para elaborar juicios sobre relaciones temporales, sobre el concepto de cambio y de movimiento. En palabras de Kant “*El tiempo no es más que la condición subjetiva bajo la cual pueden tener lugar en nosotros todas las intuiciones. En efecto, entonces podemos representarnos esta forma en la intuición interna previamente a los objetos y, por tanto, a priori. (...) El tiempo no es otra cosa que la forma del sentido interno, esto es, de intuirnos a nosotros mismos y nuestro estado interno (...) consiguientemente, el tiempo no es más que una condición subjetiva de nuestra*

Entonces, la fotografía será la ilusión de un tiempo fragmentado y el tiempo al ser concebido como una construcción, será, a su vez, imaginado como una acumulación de acontecimientos que se van sucediendo; pero será el individuo quién registrará este suceder como una continuidad en un eterno devenir y como una imagen completa, tanto de esa realidad que acontece, como de su propia experiencia subjetiva-unificada. Es precisamente este registro el que se va incorporando perceptivamente como una suerte de linealidad con sus determinabilidades: presente, pasado y futuro y como una imagen Yoica de unidad. Ahora bien, si tomamos distancia de este registro se puede sugerir que el tiempo no es sino una multiplicidad de procesos dispersos, una multiplicidad de singularidades que remiten a un instante y son precisamente estos trozos de instantes los que estructuran perceptivamente la realidad.

Desde esta perspectiva, pienso que no vivimos en un tiempo presente pues vivimos en un incesante devenir que imposibilita toda apropiación de un presente real y de un cuerpo-unidad, pues en el instante en que se actualiza, tanto el tiempo “real” como el tiempo corporal, se va consumiendo, es decir, llega a ser, es un no-ser; se es siendo. Por otro lado sostengo, desde una postura más bien cognitiva, que existe cierta retardación al momento de procesar el instante de un acontecimiento, pues entre el momento de captar una señal a través de nuestros sentidos para luego procesarla e interpretarla perceptivamente, se da una brecha lo que implica que nuestra experiencia del presente tal y como la creemos es básicamente experiencia pasada, pero proyectada de vuelta al pasado. Esta idea arroja luces a pensar que, si bien, experimentamos la realidad externa y la realidad de nuestra subjetividad corporal, mediante un proceso perceptivo, la percepción es bastante más fragmentada de lo que se cree, al contrario de lo que se ha creído que mediante la percepción unificamos la realidad. Si existe la fragmentación como condición de la percepción, entonces lo que se ve, es decir, nuestra mirada de la realidad es sólo de fragmentos, sólo se observan fragmentos de realidad que son testimoniados a través de juicios sobre la misma.

---

*(humana) intuición (que es siempre sensible, es decir, en la medida en que somos afectados por objetos) y en sí mismo, fuera del sujeto, no es nada” Traducción de Pedro Ribas. Editorial Taurus-Alfaguara, México 2006. pp: 76- 77- 78*



Entonces, si existe un retardamiento entre el momento de captar, por medio de los sentidos, alguna señal externa y luego interpretarla mediante la percepción, este retardamiento obedece a una proyección pasada que, luego, basándonos en esta experiencia anterior (nótese que esto sucede en el momento inmediato antes del juicio consciente propiamente dicho), se realiza un juicio sobre la realidad y, por tanto, se interpreta como tal. Lo que vemos son juicios y unificamos la realidad por medio de la conciencia, lo que conlleva pensar que el tiempo, si se ha entendido desde una linealidad o sucesión causal de situaciones es precisamente por esta idea de unificación que tiene como efecto la elaboración de juicios sobre los mismos acontecimientos temporales y juicios sobre lo que nosotros somos como subjetividades corporales.

La idea, entonces, de la producción de juicios me permite entender la construcción teórica o la ilusión del tiempo y da lugar a poner en cuestión la posibilidad de detener el tiempo y congelarlo en un eterno presente, como suele pensarse de la fotografía. Con todo lo dicho puedo advertir que nuestra manera de entender la fotografía es derrumbada por estos supuestos, quedándonos con una sola idea de lo que es la imagen fotográfica, a saber, una aparición fantasmática y, por tanto, imaginaria; pero también es una ilusión simbólica pues el sujeto observador, al no tener ninguna posibilidad de identificación con la “realidad”, la liberará de su estatuto referencial abriéndola a infinitas posibilidades de interpretación y al infinito juego de espejos. Símbolo e imaginario a partir del momento en que la fotografía es pura creación, un signo intransitivo que se recrea infinitamente a quien la observa.

### 2.1.2 Espacio fotográfico como efecto-de-presencia.-

Otra categoría que esclarece la pregunta por la fotografía es la noción de espacio; parto de la idea de que la categoría de espacio reviste una condición de estar; ya Heidegger planteaba la idea del *dasein* o ser-ahí como lo que nos constituye en la finitud y la mundanidad; detengámonos en esta palabra: *ser* designa una temporalidad, pues denota un siendo, mientras que la palabra *ahí* nos demuestra una condición espacial, es decir, un estar o hacerse presente. Esta ontología del estar se realiza en su por-venir, en su posibilidad o proyecto. Por lo mismo, el dato del estar, el dato que está dado con el hecho mismo de comprender el estar-ahí conlleva entender el ser-siendo como aquello que acontece necesariamente en un espacio. Espacio como el fenómeno del hacerse presente o el fenómeno del estar que no es sino el acto de hacerse visible mediante el gesto de la comparecencia del estar. El estar impone su evidencia como evento singular. Ahora bien, si para Heidegger el ser remite a la temporalidad y mi tentativa es la de introducir el devenir del siendo; entonces el estar, el ahí es la posición del devenir siendo. Luego el tiempo, como lo señale más arriba, “*es*” en cada lugar, *un estar*. El tiempo *es la singularidad que el estar pluraliza o la pluralidad que el estar singulariza.*<sup>47</sup> Esto significa que el com-parecer es la condición de la aparición singular de aquello que ha sido, entendiendo lo sido como un presente pretérito y, por tanto, inatrapable pero que al mismo tiempo produce un efecto-de-presencia.

Por otro lado, podría apoyarme en Kant y pensar la categoría espacial como una intuición pura al igual que el tiempo. Kant desarrollará estas categorías en lo que él llamaba la *Estética Trascendental*, que no son sino los elementos a priori del conocimiento sensible; entendiendo que en Kant, el conocimiento o las facultades cognitivas son juicios por los cuales se construye el objeto y la objetividad y se organiza la realidad. Ahora bien, si mediante los juicios organizamos la realidad, esta organización estará estructurada mediante los conceptos de la formación de juicios y, a su vez, porque estos conceptos son representables en el espacio y tiempo.

---

<sup>47</sup> Nancy, Jean-Luc. *La comunidad inoperante*. Traducción de Juan Manuel Garrido. LOM ediciones. Universidad Arcis. Santiago-Chile 2000. pg: 10

Entonces, el espacio, como el tiempo, son formas de la sensibilidad; es decir, sensibilidad como un conocimiento intuitivo ya sea empírico o puro. En el caso de la categoría de espacio como de tiempo su intuición es pura, pues es una forma de la sensibilidad y por lo mismo el medio por el cual organizamos la diversidad del fenómeno. Esta forma reside en nosotros, es decir, son formas inherentes al sujeto que las intuye.

Al hacer este análisis puedo decir que en la fotografía el espacio “registrado” no es independiente al fotógrafo o una realidad fuera de él sino es una construcción y organización de esa ilusión de realidad de acuerdo a las facultades cognitivas que elaboran juicios sobre el espacio “registrado”, registro que ya he dicho, es una aparición fantasmática. y reflejo de nuestros juicios. Lo que conlleva atender a una suerte de lógica de las apariencias.

La necesidad de reconocer en la imagen fotográfica el efecto-de-presencia, se funde no sólo en la idea de una categoría espacial. Si bien esta categoría nos sitúa, este situar nos “posiciona” como una presencia; presencia que al com-parecer lo hace por medio de juicios. Si entiendo los juicios como enunciados que se van proyectando en la “realidad” y que, por lo mismo, crean dicha realidad legitimándola como tal, este otorgamiento a la imagen me devela la idea de un lenguaje como aquella abstracción que nos permite organizar el mundo, aprehenderlo y conocerlo de manera perceptiva y cognitiva. Por lo tanto, la lógica de sentido que tiene la imagen fotográfica va a ser por esta suerte de abstracción que nos permitirá acceder al mundo de manera simbólica, fantasmática e imaginaria.

En cuanto lenguaje que organiza a la imagen dentro de una matriz fantasmática, la fotografía, lejos de ser un registro de la realidad y cerca de ser un efecto-de-presencia, sería ante todo la materialización del orden discursivo del laberinto del espejo que enuncia y genera la relación entre la formación de la subjetividad como lugar de construcción de juicios y, por tanto, de discursos y a partir de ahí, el establecimiento de la diferencia sexual como efecto de significado que, por un lado, se produce en la representación simbólica e imaginaria al momento de observar una imagen y, por otra, que es el fundamento mismo de dicha representación.

Cuando me enfrento a una imagen fotográfica, lo que veo es un soporte codificado por un conjunto de tonalidades que dan paso a formas icónicas, entendiéndolo como lo indique en el capítulo anterior, a saber, como aquello que se parece a algo sin ser algo; y en este acto de parecer surge una relación presencia-ausencia que se inscribe en una dialéctica del suceder y que se experimenta como lo que aparece, aparecer que está condicionado por la exterioridad de la existencia. Exterioridad en el sentido de instalarse desde una estética de la desaparición del fenómeno vivencial que contiene la imagen fotográfica y que tiene por consecuencia la desaparición o el carácter efímero del sujeto u objeto fotografiado.

En efecto, este carácter suscita el problema de la representación como *re*-presentación que ya contiene una diferencia (brecha entre la *re* de la presentación; diferencia o dualidad presencia/ausencia lo que conlleva dualidad presencia del Yo-Uno-Universal que es y ha sido masculino y lo Otro-ausente que ha sido femenino). Así, el antecedente de la imagen fotográfica como construcción de juicios expresados y manifestados en el resultado de una ilusión de efecto-presencia sería el corolario de una serie de operaciones ideológicas que han circulado toda la tradición de las maneras de mirar cuya forma de manifestarse es bajo la relación entre representación/subjetividad/ discurso con lo que la misma fotografía, de soporte codificado, se convertiría en la sede de articulación de dicha relación.

El ejercicio de describir a la imagen fotográfica tal y como lo he hecho nos conduce a repensar el estatuto del mirar a través del ojo fotográfico lo que conlleva enfrentarnos al fenómeno de la luminosidad de la fotografía como una suerte de traducción que implica un sistema de expectativas, es decir, la lectura que hagamos de una imagen estará influida por nuestras expectativas; expectativas que traducen los tonos grises, blanco y negro en la “aparición” del objeto fotografiado, fruto del entendimiento de nuestro aparato perceptivo sensible a la luz. La mirada, entonces, reconocerá formas sin darse cuenta que son una pura convención al igual que el lenguaje.

El reconocimiento de la mirada hacia las formas que van adquiriendo las tonalidades lleva a una suerte de precipitación en la noción de figuras o signos reconocibles que, en una primera instancia, serán inconexas pero que en un segundo acto de mirar inmediato, darán paso a su articulación que no es sino el *sema* (enunciado o sentido). Este enunciado develará que en cada acto de mirar se esconde el gesto del sentido y valor de lo mirado y en este aspecto podemos esclarecer que el enunciado, al ser un tipo de juicio, es una trama de significación que da sentido al momento de ser enunciado y articulado; la forma de articular dicho sentido del enunciado nos da luces a pensar en la apertura de posibilidades del mirar; pues cada observador y observadora leerá la imagen de acuerdo a su propia experiencia y, por lo mismo, con sus propios sistemas de expectativas. Entonces, la similitud que podemos establecer entre lenguaje y fotografía tiene que ver precisamente con la conexión de símbolo y ficción lo que comporta delimitar la forma que va adquiriendo la imagen, forma que tiene que ver con el mundo creado que va articulando el observador u observadora. Esta creación tiene una ruta de reflexión a partir de las categorías espacio y tiempo lo que implica recoger una idea, a saber, que todo aquello que se sitúe en un tiempo y espacio determinado, es decir, bajo las mismas coordenadas de existencia, comunica algo en tanto su estar es vinculante: la cosa se me muestra y este mostrar es comunicar, por tanto, es lenguaje.

## **2.2 FOTOGRAFÍA, TRADUCCIÓN Y ESCRITURA DE LA RE-VUELTA.-**

La comunicación de la cosa será presencial y, por lo mismo, habrá que hacer el gesto de traducir para que siga perdurando; el ejercicio de la traducción tiene que ver con que hay una lengua que habla y que es necesario ser escuchada para ser traducida, en este ejercicio de traducción hay que dejar hablar a dicha lengua. La mirada, debido a su experiencia narrativa es capaz de construir un relato de acuerdo al gesto de su traducción e interpretación y, en este sentido, pone en marcha el proceso de traducción; proceso que tiene que ver con un movimiento del sentido del enunciado que subyace al ejercicio del mirar y, por lo tanto, de proyectar un lenguaje donde se va practicando cierta fidelidad a la movilidad, la extrañeza y la transformación, características propias de la interpretación y, por lo mismo, de la traducción.

Podría pensarse que al haber una traducción es porque hay un original. En el contexto de la imagen y su “semejanza” con la “realidad” traducir sería esta suerte de repetición, en otra lengua, de ese original que es la “realidad”, es decir, crear las condiciones para una cierta fidelidad. Pero la cuestión aquí no tiene que ver con una repetición que deviene en representación, pues no hay una realidad original y una copia de ella; ya que eso sería caer en la lógica dualista que ha dividido la existencia en dos mundos; lógica que es, a su vez, ontológica y esencialista. Lo que se intenta decir es que el “original” siempre está en proceso de transformación y no puede decirse que sea original. Este acto de transformación es performativo, es una puesta en escena que ya ha sido observada, interpretada y continúa transformando su forma y sentido. Es por eso que la traducción no adquiere sentido en relación con la semejanza a una realidad originaria. Precisamente porque la “realidad” original se ofrece en este proceso de transformación y cambio, es que no puede haber traducción cuya máxima sea la “semejanza” con el original.

El original se modifica porque las formas de expresión que alguna vez han sido establecidas, van cambiando. Si me atengo a esta idea de movilidad, recojo nuevamente la reflexión sobre la temporalidad, pero también afirmo que en este devenir de las cosas, ellas van sufriendo una suerte de muerte en cada instante, ya que en cada transformación deja de ser lo que era. Sin duda, esta experiencia de la muerte se revela en la traducción pues ésta al tocar el sentido de lo que podría ser una realidad original, lo toca justo en el momento en que lo deja atrás, a saber, en el momento del suceder mismo.

Con la imagen fotográfica pasa lo mismo; si por un lado se produce un efecto-de-presencia que se establece como una “realidad original” y dicho efecto se va transformando de acuerdo al sistema de expectativas que tenga el observador u observadora; la imagen fotográfica traduce esa “realidad original” ya transformada y extraña, por su misma fluidez, pero lo hace a través del contacto, del roce con aquello que podría ser un original; es en este punto casi ligero y huidizo, donde el contacto entre esa captura del devenir original y el proceso de traducción de esa captura hace emerger el encuentro con la muerte, con la ya sido.

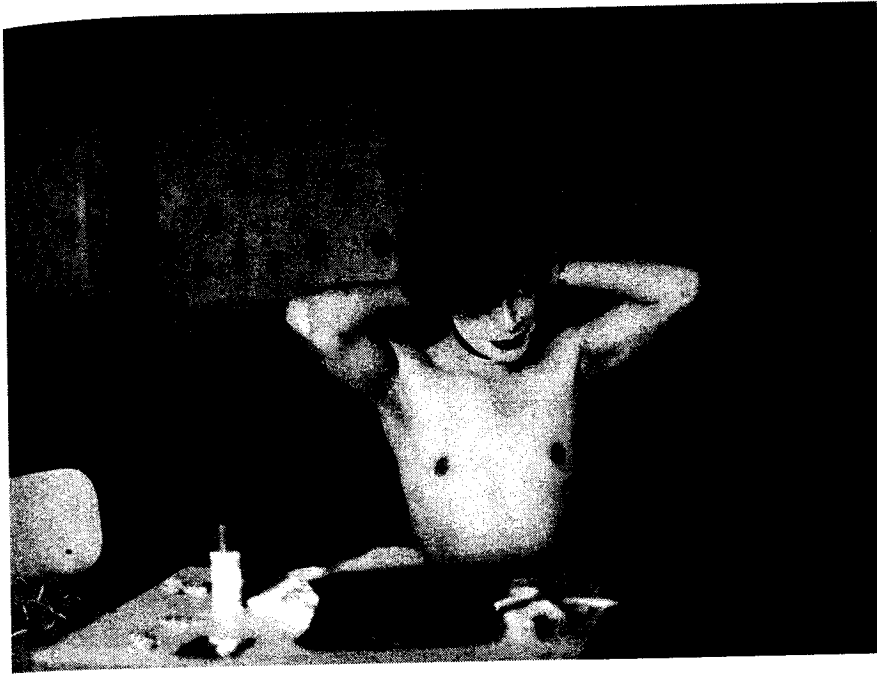
Ciertamente para que haya un ejercicio visual a través de la imagen fotográfica, es necesario ir traduciendo aquello que se nos presenta a la vista, pues esto que se nos hace presente es un acto de apariencias que han alterado y van alterando nuestra idea de realidad y de realismo, de modo que si la imagen comunica, esta comunicación va cambiando según no sólo la posición del observador u observadora que va experimentando sus narrativas subjetivas con respecto a lo observado, sino que su modificación remite a una suerte de diferir de si misma conllevando la seguridad de su propia extrañeza e inagotabilidad. En esta dispersión del sentido la traducción le otorga una radical extrañeza o extranjería a la imagen, luego la mirada incardina este desconcierto desplegando caminos heterogéneos y discontinuos, provocando incesantes cambios puesto que la imagen nunca permanece idéntica a si misma.

Siguiendo esta misma línea, el ejercicio visual que intenta establecer Paz Errázuriz es la de una extranjería que tiene que ver con una suerte de suspensión de toda ley o norma produciendo una indiferenciación entre dualidades, indiferenciación como la dispersión de sentido dicho más arriba. Es como un momento de excepción que ella obtura donde suspende toda ley pero a partir de su traducción y posterior restauración. Esta suspensión sería el umbral de indecidibilidad que indetermina los cuerpos que ella expone pues son cuerpos cuyos lugares son indistinguibles de la normativa binaria lo que produce, además, una indistinción entre un adentro y un afuera, cuerpos incluidos y excluidos. Esta manera de narrar las subjetividades nos muestra que ella establece una “relación de bando” como gesto político, es decir, la inscripción de su mirada sobre sus cuerpos es la creación de un espacio como efecto-de-presencia donde no hay aplicación de ley del padre o normativa de género, sino un espacio de suspensión. Para entender esto habría que ahondar en el problema de la relación de bando. Tomando explícitamente la expresión “Bando” dada por J.L. Nancy y señalada por Agamben, Bando sería como *esa potencia (en el sentido propio de **dynamis** aristotélica que es potencia de no pasar a acto) de la ley de mantenerse en la propia privación, de aplicarse, desaplicándose*<sup>48</sup>. La idea de Bando, entonces, es la de una “relación” no como un enlace sino relación tomada como privación, como suspensión, es mantenerse en la propia privación, en la potencia. Entonces, bando sería mantener una relación con aquello que está fuera de toda relación de pertenencia a un género o a una ley. Esta correspondencia con aquello que yace “fuera de lugar”, “fuera de escena” (off-scene) es la relación de bando. La suspensión de la Ley y la norma supone su propia pausa o interrupción como un umbral indecidible. De este modo, la relación de bando que establece Paz Errázuriz supone su a-bando-no: la Ley se retira dejando el espacio vacío, la desnudez de aquella “realidad original” expuesta más arriba. A partir de esto, sus fotografías no serán sino la expresión a-bando-nada, ausente y en suspenso de sus cuerpos indeterminados

---

<sup>48</sup> Agamben, G. *Homo Sacer: el poder soberano y la vida nuda*. Editorial Pre-textos, Valencia 2003. pp: 43-44





Desde esta perspectiva, su fotografía coloca en la imagen proyectada lo que ya ha sido traducido, a saber, el instante de la muerte; instante que se liga a un pasado que nunca ha sido presente y, simultáneamente, a una temporalidad futura que llega bajo la forma de una promesa; esta promesa está escrita como una huella en el negativo fotográfico produciendo una imagen de lo que está por-venir. Por-venir que yace en el a-bando-no.

La traducción, entonces, pone en marcha el movimiento y la transformación de la realidad "original", pues confirma el hecho de que la mirada y su sentido cambian; de este modo se puede sostener, entonces, que traducir es desfeticchar, es des-canonizar; en otras palabras, deconstruye la mirada. Entonces, el sentido de la mirada tiene que ver, precisamente, con este movimiento deconstructivo; deconstrucción como aquella forma de lengua, aquella estructura que va cambiando a medida que se va desplazando el sentido de sus enunciados. Enunciados inscritos en las maneras de nombrar aquello que se mira y eso que nombra se expone como extranjería, como movilidad propia de una lengua. Lo importante de esto es subrayar que en cada manera de mirar se está registrando un fragmento que arroja y refleja una testimonialidad; esta testimonialidad sería la testificación y exposición de la experiencia, de la realidad, pero a su vez, sería la traducción que nombra, mediante una lengua, dicha realidad.

Como lo he estado especificando, en cada mirada se establece un juicio que nombra la realidad y, por lo tanto, que la construye. La construcción que desarrolla Paz Errázuriz nos llega como una fuerza de liberación, pues abre la posibilidad a múltiples interpretaciones. Si situamos esto a la imagen en general, es decir, a nuestros imaginarios; la construcción que elabora nuestra autora sería como la forma de traducir, trasponer y recrear, más allá de los límites impuestos por ideologías del mirar que han delimitado nuestros imaginarios a partir de relatos y juicios sobre un sistema sexo-genero. Lo que ella evita es el fetiche acercándose a la producción de sentido, a la idea de que, más que tener un significado, con la mirada ella significa algo y al significarlo vincula el acto de mirar con el ejercicio del lenguaje.

Por otro lado, si se logra establecer una relación entre construcción, interpretación y fotografía; en la imagen fotográfica de sus retratos se produce un gesto amoroso, pues este gesto no busca reproducir o representar. Busca, como todo acto amoroso, respetar la infinita alteridad y extrañeza de aquello que captura volviendo a traer o retratando esa infinita alteridad del Yo-inicial. Busca acercarnos al sentido de ese efecto-de-captura de una posible realidad sólo en el punto de contacto, de un modo fugaz y con toda su fragmentada y despedazada fragilidad, casi como si se tratara de un beso o de una caricia. El punto de contacto de la fugacidad de la experiencia inscrita en aquellos retratos, sería el instante de la muerte dicho más arriba, un instante, a su vez, que contiene el gesto amoroso. Lo que posibilita relacionarnos con la muerte de otra manera. Esta definición contiene y subyace a la noción de imagen, de lo que aparece mediante trazos de luz y sombra.



La idea, entonces, de construir a partir de este gesto y la fugacidad que la embarga tiene que ver con entender los trazos de luz y sombra como una escritura que hace la fotografía de Errázuriz sobre lo “capturado” y, por lo mismo, esta escritura invita a traducir esta suerte de movilidad y extranjería de la realidad de sus fotografías que, al mismo tiempo que se des-hace hasta el a-bando-no, se va rearmando su sentido; sentido que invita a sus múltiples interpretaciones y, por lo mismo, a sus diferentes maneras de traducirla.

La escritura que hace la fotografía en general y particularmente la de Paz Errazuriz es un tránsito entre luz y oscuridad que comporta pensar que detrás de esa escritura de luz, ella observa-captura y, al mismo tiempo, va exponiendo sus pensamientos, sus maneras de mirar, su estilo, en otras palabras, su espacio imaginario donde va reflejando su experiencia personal.

Se podría decir que este gesto es una suerte de re-torno o re-vuelta a lo más profundo de la vida psíquica. Ya Julia Kristeva, en su texto *El porvenir de la revuelta*, expone con mucha lucidez el concepto de re-vuelta. Sin caer en prejuicios, la palabra re-vuelta reviste varias acepciones que sería interesante ahondar para poder abordarla desde la perspectiva de la imagen fotográfica.

La palabra revuelta está directamente relacionada con la palabra rebeldía<sup>49</sup>; desde su etimología, la noción de rebeldía, tiene dos aspectos semánticos que sería bueno revisar para sacarse los miedos que provoca dicha palabra. En su primera acepción, implica movimiento y en su segunda acepción, hace referencia a la noción de espacio y tiempo. Nociones que en alguna medida ya desarrollamos más arriba.

La primera orientación semántica ligada al movimiento, tiene que ver con la palabra latina *volvere*, que subyace a la palabra rebeldía. Esta palabra latina está cargada de lo que es el movimiento entendido como: vuelta, entorno, retorno etc.

De lo que se trata aquí es de un giro o movimiento circular, o de un retorno temporal. Lo que me interesa recalcar es que detrás de este movimiento que retorna, existe un sentido espacial que remite a la idea de “envoltura”, “cobertura”.

---

<sup>49</sup> Julia Kristeva desarrolla esta noción en su texto *Sentido y sin sentido de la rebeldía: literatura y psicoanálisis*. Traducción de Guadalupe Santa Cruz. Editorial Cuarto propio. 1999 pp: 10 a la 15.

En otros términos, la palabra ha tenido ciertas evoluciones etimológicas y semánticas que no se escapan a la matriz: torcer, vuelta o envolver. Que puede derivar la idea de girar o desviar. Ahora bien, re-vuelta es un re-torno, es un desplazamiento que implica una rememoración, donde subyace una suerte de interrogación al momento de hacer el ejercicio de retornar, pues al momento de retornar, se pone en marcha un movimiento, una re-creación, una búsqueda. La búsqueda siempre implica una interrogación y, por tanto, podemos concebirla desde la perspectiva de la traducción, pues al traducir se van deshaciendo significados y produciendo otros nuevos; todo esto desde una postura retrospectiva.

La revuelta como vuelta-retorno-desplazamiento y, por lo mismo, cambio permite al observador u observadora retornar e interiorizarse; abre la posibilidad de la intimidad con aquello que está en el límite de lo imaginable. Entonces la re-vuelta *no se realiza en el mundo de la acción sino en el de la vida psíquica y en el de sus manifestaciones sociales (escritura, pensamiento, imágenes etc.)*<sup>50</sup>. Por otro lado, el gesto retrospectivo está ligado a la movilidad de la exploración, al pensamiento viajero que se realiza mediante afirmaciones separadas y que exigen la separación. Se podría decir que la re-vuelta es un retorno retrospectivo que abre la vida psíquica a una perpetua re-creación y, en este sentido, la vamos a concebir como una experiencia estética.

Al indicar una convergencia entre una reflexión sobre la noción de re-vuelta, que Julia Kristeva la aborda desde una postura psicoanalítica, pues el retorno retrospectivo que abre la vida psíquica lo hace a partir de una suerte de fuerzas de esparcimiento y disolución que actúan en conflictividad y que de este conflicto procede el goce que no es una simple pretensión narcisista o egoísta del sujeto mimado por una cultura de consumo y voraz por la vigilancia de miradas de control, sino que es indispensable para la manutención de la vida psíquica y las facultades de representación y cuestionamiento. Insisto, al mostrar la aproximación entre dicha reflexión de re-vuelta y una reflexión sobre la imagen fotográfica, se puede establecer, por un lado, un lazo irreductible entre el pensamiento como re-vuelta y, por lo mismo, como memoria y la dimensión técnica del memorizar que es lo que nos

---

<sup>50</sup> Kristeva, Julia. *El porvenir de la revuelta*. Traducción de Beatriz Horrac. Primera edición, Fondo de Cultura Económica Argentina. 1999. pg: 24

concede la fotografía en sí misma con sus técnicas de inscripción y testificación de una ficción como es su efecto-de-presencia y, por otro, una aproximación entre re-vuelta y retrato. En los retratos de paz Errázuriz ella hace el ejercicio de la re-vuelta volviendo a traer, *retrahere* o retratar aquello ocultado y reprimido, esa presencia de lo fugaz que está instalado en el inconsciente y que no sabe de temporalidades pasadas, presentes o futuras pero que salen a la luz como el positivo, dejando en el negativo la errancia fugaz del devenir del deseo que constantemente late como imagen y que aparece en su traducción al modo de una transformación, una re-vuelta, de un volver a traer, finalmente al modo del retrato.



Aun si la imagen fotográfica es una ficción imaginaria y simbólica y/o una ilusión de tiempo fragmentado, de todos modos podríamos pensar que tiene una huella y que es precisamente el carácter de *lo sido*; en este sentido lo que se pone en juego son los procesos de memoria artificial y su vínculo con nuestra memoria interior y psíquica. Puede decirse que el recordar y el pensamiento establecen una relación con la fotografía en la medida que dependen de la posibilidad de retornar, de desplazar, de interrogar y de inscribir en una imagen su escritura psíquica; pues si la fotografía es una escritura de luz y sombra, el gesto del retorno retrospectivo es una práctica de escritura que despliega su sentido hasta las sensaciones y las pulsiones, alcanzando el sinsentido, pero haciendo manifiesta su palpación en la ficción imaginaria y fantasmática que expresa la fotografía a través de la creación de su imagen.

Por otro lado, la relación entre imagen y memoria me lleva a retomar el tema de la traducción como el instrumento que permite descifrar una significación escondida en la huella psíquica de *lo sido*. Con esto, lo que se pretende decir es que en la imagen fotográfica lo que se expresa es el reflejo de una mirada que ha exteriorizado su sentido manifiesto y latente. Doble sentido éste, pues lo que se intenta visibilizar es una ausencia latente e inconsciente que se hace manifiesta a través de una apariencia que es el registro de la imagen. En la memoria se producen varios contenidos relacionados con el olvido, con la alegoría, con el duelo, con imágenes mentales que expresan las huellas de la vida psíquica; estas huellas son el detalle o resto que permite construir otras lecturas y escrituras. Escrituras, que en el caso de la fotografía permite traducir la marca memorística de *lo sido*. La escritura de luz y sombra es un ve-lo de una ausencia, de una imagen latente que proporciona el detalle, el sentido y la huella.

La traducción que se le hace a la escritura de luz y sombra de la imagen fotográfica de Paz Errázuriz es la de preservar la extrañeza de sus huellas, pero esta huella al permanecer ajena es porque cambia incesantemente, es porque es la huella del retorno retrospectivo que sigue sendas discontinuas. Este hecho de devenir incesante y diferente de si misma hace justicia con la idea de la fugacidad de la misma imagen pues ésta siempre se escapa a la fijeza y a la detención. La imagen vive solo en su alteración, porque la perspectiva de la mirada cambia y en ese giro la mirada vive como algo diferente de si misma. De la misma manera que la fotografía, en su escritura de luz y sombra nombra *lo sido* y el por-venir, es decir, nombra a la muerte, su traducción nombra la existencia continua de la muerte de un posible "original"; es por esto mismo que ambas, la fotografía y la traducción comienzan en la muerte, ambas tienen lugar en el reino de los fantasmas y los espectros.

### **2.2.1 Traducción y Género.-**

La experiencia de la mirada a partir del proceso de traducción y posterior exteriorización de la re-creación retrospectiva de los contenidos latentes inscritos, a su vez en una imagen, nos centran en la cuestión de qué puede llegar a significar deshacer los restrictivos conceptos normativos de la vida sexual suscritos en las huellas psíquicas y cómo esto afectaría a una noción de género. Si nos sostenemos en la idea de traducción, el traducir lleva implícito la idea de ser desecho pues al darle movilidad a la lengua y producir nuevos sentidos a sus enunciados, al serle fiel a la radical extrañeza que provoca la transformación lo que conlleva el instante de la muerte dicho más arriba; instalamos el constante suceder como aquello que se va deshaciendo. Lo mismo pasa con las categorías que han normado las concepciones del género. La experiencia del desecho tiene sus costos y no sólo puede ser visto desde la perspectiva del género, también se ha demostrado que estamos frente a una época de disolución que va deshaciendo lo que creíamos era verdadero. Es por eso que introducirse en una experiencia del desecho supone pensarla como un lugar fuera o como una experiencia de ausencia y de no-existencia. Es decir, una experiencia de singularidades sin nombres, inconfesables, sin identidad de género.



Las concepciones que han normado el género, que han creado las condiciones de posibilidad de pensar el género desde categorías dualistas y, por tanto, de habitar una vida llevadera a partir de relaciones de pertenencia a ese género, se han concebido desde discursos y tipos de enunciados que se han traducido desde una episteme del Yo identitario. El tema aquí es la traducción de esa normativa, normativa que ha producido una idea de sujeto determinado y que ha intervenido en el desarrollo de las prácticas y discursos; que ha intervenido las narrativas que nombran al sujeto y que lo representan bajo dichas relaciones de pertenencia. Pertenencia que debe ser entendida como un posicionamiento e identificación en el género o en una categoría tropológica<sup>51</sup>; todo esto a través de diversos lenguajes que han dado cuenta de su estado de traductibilidad y textualidad, representaciones expuestas a partir de la construcción de los imaginarios que engendran una figura de sujeto que adquiere un género al experimentar las relaciones sexuales.

---

<sup>51</sup> Siguiendo a Judith Butler en su libro *"Mecanismos psíquicos del poder: teorías sobre la sujeción"* me interesa recoger lo que ella indica con el gesto tropológico. Si bien, ella lo explica desde la formación de la sujeción del sujeto y cómo el poder asume la figura de *darse vuelta contra el sujeto mismo o sobre el sujeto mismo*, nosotros vamos a analizar la nota explicativa de su texto a propósito de su idea de un poder con gesto tropológico. *La palabra "tropico" deriva de tropikos, tropos, que en griego clásico significa vuelta. Llega a las lenguas indoeuropeas modernas a través de tropus, que en latín clásico significa "metáfora" o "figura retórica". También se puede asociar la noción de tropos con la de estilo, un término que distingue el estudio del discurso del estudio de la ficción y de la lógica. Los tropos son desviaciones del lenguaje convencional, pero, además, generan figuras retóricas o de pensamiento. Un tropos puede establecer conexiones entre palabras que no se consideran convencionales o lógicas; esto significa que funciona de tal manera que no está limitado por las versiones comúnmente aceptadas de realidad. Por otro lado, el término vuelta fue utilizado por mucho tiempo como sinónimo de tropo referido a varias figuras retóricas sintácticas. Para algunos autores el tropo es un tipo concreto de figura que cambia el significado de una palabra. Para otros autores, se debe utilizar la designación de "figura" para aquellos términos que cambian el significado de más de una palabra. La idea que vamos a sostener es que el tropo es un cambio de significado y la figura es un cambio en la forma de un modelo de habla y de escritura, luego, la idea de "vuelta" es generativa o productiva*" pp: 14-15. Me interesa agregarle que es retrospectiva en cuanto retorna y produce una nueva figura de sujeto, de esto se sigue la idea de un sujeto en proceso; pues al efectuar el acto reflejo, donde proyecta una imagen Yoica simultáneamente se produce un acto retrospectivo que implica la constante generación y producción. Luego la descripción de esta producción subjetiva parece exigir la utilización de tropos como una utilización del lenguaje que es mimética y performativa, que refleja y a la vez instituye la generatividad que se propone explicar. Si bien, esta idea de tropos ya se había esbozado en el capítulo anterior, a propósito de la idea de Freud con respecto a lo ominoso y el reflejo del sujeto en su imagen, la retomo nuevamente, pero a partir de lo estrictamente lingüístico.

Por ello, las narrativas que subyacen y organizan las maneras de mirarse han constituido una lente a través de la cual se ha considerado la traducción del género concebida desde ciertas tecnologías discursivas. Discursos que han sido fieles a un tipo de dispositivos narrativos que han interrumpido o suspendido el juego propio de lo que hemos explicado en el tema de la traducción. Si ésta es la movilidad y la transformación de lo que nombra, no puede sostenerse la idea de que haya concepciones normativas fijas tal y como se ha entendido la mirada que proyecta una imagen de género, como tampoco puede sostenerse la idea de una mirada de una cámara fotográfica que fija un instante en una imagen. Ya he puesto hincapié en tomar distancia sobre estas nociones de la imagen, la mirada y la fotografía. Lo mismo se debería hacer con respecto al discurso del género.

Considerar el género como una traducción que puede distanciarse de las restricciones normativas rígidas de dos sexos biológicos puede dar luces a pensar el género como una forma de hacer y deshacer, una actividad incesante performada (Butler) circunscrita, eso sí, en un escenario constrictivo, pero no por eso ajeno a la posibilidad de re-crearlo como una práctica de improvisación que constantemente se está haciendo con o para otro, aunque ese otro sea sólo imaginario.

Por una parte, pensar lo imaginario supone establecer una relación entre representación y mirada lo que conlleva una representación óptica. Esta representación se sitúa en el dominio de lo imaginario, en cuanto lo imaginario es una localidad psíquica donde surgen grados preliminares de la imagen. Desde esta perspectiva, tanto imagen como recuerdo son huellas que se han registrado y que, a su vez, han sido reprimidas en el inconsciente mediante un proceso de introyección.

Si esto lo vinculamos con lo dicho más arriba con respecto al género, podemos señalar que la pertenencia al género se da dentro de relaciones imaginarias que rigen su existencia y que constituye a los individuos concretos en hombres y mujeres. Esta postura implica sostener que nuestras percepciones y nuestras representaciones son imágenes de cosas, que las imágenes son una producción humana que posibilitan conocer y transformar, interrogan dicha posibilidad; juegan con la fantasía creando y re-creando diversas realidades; realidades que también caen en el dominio y el poder alienantes estableciendo imágenes fijas y, por lo mismo, re-presentaciones y auto-representaciones imaginarias aceptadas e incorporadas por un sujeto como su propia representación llegando a ser real a pesar de que, en realidad, es imaginaria.

Ahora bien, en la “aventura” imaginaria, el sujeto va experimentando que él/ella se ve, se refleja y se concibe como distinto (a), como otro de lo que es él/ella, esta dimensión es la que va a estructurar la vida fantasmática, fantasma que ha devenido y se ha construido como la normativa restrictiva del sexo. Este fantasma es un espectro amenazador y siniestro porque tiene que ver con la orfandad que cobija al sujeto, orfandad que es denunciada por el objeto deseado que da cuenta de la falta. Ese objeto será ese otro imaginario donde emergen las fantasías

La cuestión del fantasma suscita el imaginario como aquel lugar del espejo, de la imagen y esto, a su vez, vehicula la proyección y el reflejo ilusorio no sólo de lo que es la imagen fotográfica, sino todo el desenvolvimiento de la formación del espejo y su incidencia en el despliegue de las eras de la mirada (tema que desarrollamos en el capítulo I). Ahora bien, aquél reflejo ilusorio de la imagen fotográfica ya lo habíamos advertido más arriba al exponer que la fotografía lo que exhibe es un inconsciente que está fijado por el lenguaje, lenguaje que ha producido nuestros códigos de pensamiento, organizando lo pensable y, por tanto, nuestras maneras de percibir y visualizar la realidad bajo un sistema de apariencia, que en el caso de la imagen fotográfica, este sistema de apariencia no es sino el efecto-de-presencia.

Por otra parte, para poder entender la formación de esta escena fantasmática, que no sólo ha normado el género, sino que ha creado la imagen de un yo sexuado que, a su vez, ha exteriorizado sus huellas memorísticas a través del proceso de re-creación de la revuelta retrospectiva instaladas bajo el dispositivo de la imagen fotográfica, habría que tener en cuenta cómo ha sido el proceso de devenir sujeto que se ha materializado en la pertenencia a un género (esto también lo desarrollé en el primer capítulo a propósito de la formación de la imagen Yoica sujeta al sujeto). No obstante, lo primero a destacar es que la articulación del imaginario estará en directa relación con la situación del sujeto y su situación estará caracterizada por su lugar en el mundo de la palabra, de los enunciados, de los juicios que nombran al mismo sujeto y que lo construyen y lo interpelan como sujeto, siendo lo fundante de su condición lo que le impone el lenguaje; desde esta postura el lenguaje no sólo ha creado las condiciones epistemológicas para mirar a través de las palabras y desde ahí construir visiones de mundo, sino que también ha tenido una relación directa con la imagen fotográfica.

Sin duda, la búsqueda que he intentado hacer pasa por tratar de deshacer las construcciones de género, construcción que ha puesto las bases en una idea de traducción de los enunciados que han normado dicho género. Ahora bien, si mantengo la idea de una traducción que implica, a su vez, una escritura distinta, a saber, una escritura de la re-vuelta puedo pensar en la posibilidad de tener una *visión de paralaje*<sup>52</sup> que permita otros registros y maneras de mirar.

El que el inconsciente esté organizado por el lenguaje, nos sitúa en la cuestión del poder en cuanto éste constituye al sujeto, pues el poder se internaliza en la psiquis y la forma que asume está grabada por la figura del reflejo o *el darse vuelta sobre uno/a mismo/a o incluso contra uno/a mismo/a*. Esta figura forma parte de la explicación de *cómo se produce el sujeto*<sup>53</sup>, que es también la figura del espejo.

---

<sup>52</sup> Según Slavoj Žižek, la paralaje puede ser definida como *el desplazamiento aparente de un objeto causado por un cambio en la posición del observador (...) este cambio de posición brinda una línea de visión renovada, y así, un interesante recorrido conceptual que abarca la paralaje filosófica, política y de género. Visión de paralaje*. 1ra edición, Fondo de Cultura económica. Buenos Aires, 2006

<sup>53</sup> Butler, Judith. *Mecanismos psíquicos del poder: teorías sobre la sujeción*. Traducción de Jacqueline Cruz. Ediciones Cátedra. Universidad de Valencia. Instituto de la mujer. Madrid 2001. pg: 13

### **2.2.2 Intimidad y espejo.-**

La aproximación que me interesa hacer entre la imagen de un Yo y la imagen fotográfica, abre al acontecer de la mirada en un primer plano, pues cualquier imagen, cualquier forma o parte del cuerpo vista de cerca, es un sexo. El sujeto es una figura en proceso por ser performativa y tropológica, es decir, es un juicio o un enunciado que puede ser des-montado de las construcciones enunciativas que lo han regido, su proyección es una imagen de un Yo lo que conlleva un estado de ilusión fantasmática donde el sujeto se ve como otro de sí, creando un efecto-de-realidad a partir de su acto de presencia. Ahora bien, si accedemos a la imagen en primer plano, es decir, a un yo-sexuado, lo que veremos es un cuerpo como una superficie imaginaria, un lugar sensible donde se confronta el problema del conocer, la identidad y la realidad pero que, no obstante, adquiere un valor sexual por la “promiscuidad” del detalle, gracias al aumento del zoom fotográfico.

Este recurso tecnológico que permite ver el detalle nos introduce en el espejo como expresión de una intimidad. Si bien, el espejo es una superficie imaginaria que ha sido utilizado por una mirada que se proyecta y descubre su identidad, en su plenitud, en su escurridiza textura, comienza a conformar la imagen del mundo, del sujeto moderno y actual que se mira, indaga y descubre su yo-ilusorio, confiriéndole una forma y un cuerpo, un lugar en el espacio y el tiempo.

Aludiendo a su condición especular, la imagen fotográfica es un espejo que ha construido una multiplicidad interactiva de espacios, figuras y superficie de representación donde se ha puesto en juego, bajo las categorías de espacio/tiempo explicado más arriba, el cruce de lo real, simbólico e imaginario, pero además, cruza en lo sensible y lo psíquico como aquel lugar del des-tiempo donde se aloja la pulsión de muerte. En otras palabras, el desciframiento o el ejercicio de la traducción nos reconcilia y nos pone frente a dicha pulsión.

Entonces, el des-tiempo de la vida pulsional, mediante su ejercicio de traducción y desciframiento, me lleva a alterar el juicio, los enunciados y me conduce a los límites de lo pensable, pues es ahí donde tiene lugar el cuestionamiento del pensamiento, cuestionamiento como aquella re-vuelta que permite mirar al sesgo y que abre a la posibilidad de re-pensar el objeto del pensamiento suspendiendo sus juicios y su noción de tiempo continuo, es decir, cuestionar los juicios normativos y, por ende, las relaciones de pertenencia al género que han devenido bajo una temporalidad que se ha concebido como un “registro de la realidad”, realidad como la acreditación de la existencia y la configuración de la objetividad y, por tanto, de los vínculos en las relaciones sociales y normativas que han autoacreditado la representación del sujeto a un sexo-género.

Sin embargo, podemos interesarnos más específicamente por la impronta estética del des-tiempo recreando, volviendo o retornando, de manera retrospectiva, a la intimidad. Quizás a partir de este retorno a lo íntimo el espejo, como reflejo de la imagen fotográfica, ya no devolverá el doble simétrico que proyecta, busca y reproduce bajo la imagen de un yo-sexual, sino que reflejará el cuerpo de un sujeto distorsionado por ese oscuro e inquietante poder del deseo y la pulsión, es decir, por el poder de la intimidad más radical, que va a derivar en lo monstruoso, en lo siniestro o lo ominoso o, por que no decirlo, en lo abyecto<sup>54</sup>.

Y si los espejos son los espacios donde la existencia del Yo y la imagen del mundo tienen su lugar de reconocimiento y representación, también es posible revelar la brecha constitutiva del yo y el no-yo como este paso o tránsito entre un sujeto y su reflejo de imagen yoica, que al mismo tiempo advierte una relación fragmentada entre el sujeto y su

---

<sup>54</sup> Lo abyecto es entendido como una condición de estallido que “amenaza” y que parece venir de un exterior o de un interior, pero que, sin embargo, inquieta y fascina el deseo. Es un arrebato o espasmo que atrae como un polo de atracción y de repulsión que coloca a aquél que está habitado por él fuera de sí. Lo abyecto no tiene objeto definible, no es un objeto frente de mí o punto de fuga infinito en una búsqueda sistemática del deseo. Lo abyecto se opone al Yo. Lo abyecto es un “objeto” caído, es radicalmente la exclusión y, por tanto, puede ser entendido como la alteridad radical que me atrae hacia allí donde el sentido se desploma. Si bien, la partícula *jet* viene del verbo *jeter*: *arrojar, expulsar*; podemos sostener que la idea subyacente es que la construcción del Yo (*moi*), por parte del sujeto es el resultado de fuerzas de atracción y repulsión entre el Yo y el no-Yo; Yo como lo conocido y familiar y el no-Yo como la extrañeza radical, como lo ominoso o lo siniestro de Freud o podría ser como el estado de *schok* de Walter Benjamín. Esta noción es extraída del libro de Julia Kristeva *Poderes de la perversión* Catálogos Editora 1980. pp: 7-8-9. y del libro de Judith Butler *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del sexo* Paidós 2002. Pg: 20.

Yo. Esta fractura constitutiva sería la “amenaza” siempre presente de la desintegración y la negatividad de una subjetividad dislocada. Que es lo que ejemplificamos en el capítulo I con la cita de Freud.

Podemos sostener que la negatividad o desintegración puede concebirse desde la idea del desecho, es decir, del constante deshacer la imagen corporal del Yo. Esto anuncia la condición de vacío de lo que entendemos por sujeto. Ahora bien, si el sujeto es un lugar vacío, éste existirá como un espacio de exceso-resistencia. La noción de exceso-resistencia lleva implícito una suerte de fuerzas de disolución y dispersión que acompañan dicha tensión hacia la unidad del sujeto, del yo o la autoridad de la ley (súper yo, ideales, la comunión, la comunidad, la necesidad)

En esta idea de exceso-resistencia subyace el estado de abyecto dicho más arriba. Pero también implica la idea de diferencia y repetición como este retorno retrospectivo que es constitutiva a la noción de exceso-resistencia y que conduce al sujeto, como lugar conocido, habitual y familiar dentro de las fronteras del yo, a un trato familiar con la psicosis, con la locura. Desde esta perspectiva sostengo que existe una “locura” inexplicable e inherente en el orden del ser que va constituyendo una noción de subjetividad que sólo puede emerger como un tránsito a través de la locura. Locura entendida como una dialéctica entre la imposición de una integridad simbólica, comunitaria que “ordena” la pluralidad de los seres y el reparto de una identidad donde cada singularidad se identifica con el cuerpo de la comunidad entendida bajo las relaciones de pertenencia, en otras palabras, se identifica como un Yo; y la amenaza de la “desintegración” y la negatividad, que no es sino el estado de no-Yo que recoge la extrañeza radical, pero que, sin embargo, es el lugar de deslizamiento del sujeto fuera de sus límites y, por lo mismo, es el lugar de la incesante intimidad. Esta idea de locura sería la fuerza o punctum fotográfico que contienen las imágenes corporales y abyectas de Paz Errázuriz. Volveremos sobre esto en el próximo capítulo.

En la superficie del espejo se puede advertir la analogía con la imagen fotográfica pues la imagen fotográfica es el reflejo de un tipo de mirada que produce un nuevo campo fenomenológico donde se va potenciando la fragmentación de la identidad entre el sujeto y su Yo y la disolución de la imagen corporal. Tanto espejo como fotografía revelan una suerte de inaprensibilidad, pues en su doblez y alteridad, en su vacuidad, se origina una metáfora que interpela al género y sus dispositivos de identidad: el desdoblamiento entre el sujeto y el objeto, el consciente y el inconsciente, el yo y el (lo) otro, lo real y el fantasma. En las texturas de la imagen fotográfica y de su relación con el espejo, se pulsa toda la imposibilidad, la agonía y la lucha de ser “verdad” del pensamiento y del sujeto, materializado en relaciones de género, es decir, la imposibilidad de aquella mismidad siempre inalcanzable, esa ausencia de la presencia, esa cercanía de lo desconocido que somos, es y nos habita.

La fotografía revela la condición más extraña del sujeto: el sujeto como imagen. El sujeto es imagen, lo que conlleva a pensar que lo que representa la fotografía para el sujeto es un quiebre que le muestra la realidad como “ominosa” (en el sentido propuesto por Freud en su texto del año 1919: *“Lo ominoso”*). Esta afirmación se basa en la idea de que la imagen es un imposible que se funda en categorías que la distancian de su condición de absoluta y que la acercan a categorías que la definen desde la relatividad; estas categorías son el espacio y el tiempo. Si dichas categorías son relativas, sin embargo, entregan una imagen del sujeto que pretende ser absoluta (en tanto la certeza e indudabilidad de reconocer la imagen de alguien conocido en una fotografía) nos demuestra que, a partir de esta relatividad, dicha imagen absoluta es imposible.

Si bien, he tratado de explicar el funcionamiento de la realidad bajo el tratamiento de la percepción y he dicho que la percepción es discontinua y fragmentada, lo que hace que nuestro juicio de la realidad esté a des-tiempo, a partir de estas afirmaciones se intenta decir que lo que provoca el funcionamiento perceptivo es la incorporación de imágenes en nuestra conciencia, que no son sino una pura virtualidad. Esta noción de virtualidad es de lo único que podemos estar seguros y la fotografía otorgará esa virtualidad pues no tiene en ella una presencia real.



Entonces, la experiencia se objetiva en una realidad virtual, es decir, en la interacción del sujeto con el conjunto de imágenes que lo rodean y que, finalmente, crea.

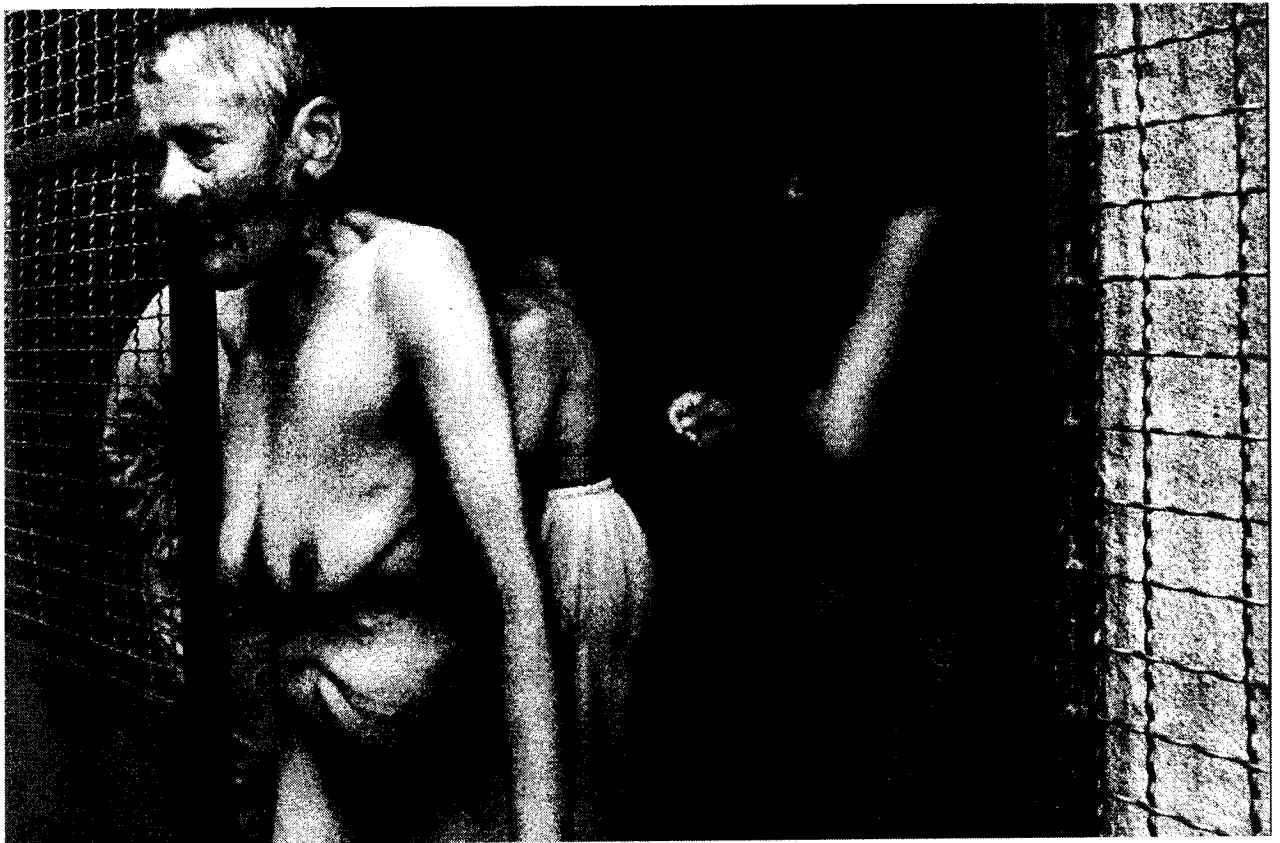
Dado lo anterior, es menester recoger la idea de la mirada y el espejo y hacer la relación con la experiencia de lo ominoso como aquello que irrumpe en lo esperado y conocido produciendo un quiebre que desestabiliza dicho orden del deber-ser. Esta desestabilización pone al descubierto que el objeto de la mirada en el espejo es un objeto inexistente, pero existe; irreal, pero absorbido por la porosidad de lo real; forma, pero espectral en el vacío. El espejo pone en función una paradoja: la imposibilidad de la mirada de tocarse a si misma, de mostrarse si no es en la alteridad, en la fugacidad, en la presencia desdoblada, en una ausencia que también es enajenación, en la dificultad del sujeto para revelarse a si mismo si no es *idealmente* a través del otro y de lo otro, en la ficción del reflejo, en la resonancia en la que, al tiempo que se reconoce, se escapa, hunde o inyecta a otro lugar inalcanzable<sup>55</sup>.

En este hueco, brecha o quiebre que incita y rehúsa cualquier encuentro, imposibilitando la certeza absoluta de la copia, la evidencia total entre lo reflejado y lo mirado, en esta imposibilidad de la mirada de percibir la completud, gravita la tensión de la identidad, la realidad y la apariencia del sujeto expresado y reflejado en el posicionamiento a un género. Pues, ¿con qué, contra qué, se estrella la identidad de un sexo-género, sino contra el fantasma, contra la especularidad de lo reflejado que efímeramente se le escapa?, ¿dónde se pierde, si no en la identificación con lo reflejado?, ¿dónde naufraga si no en ese espacio irreconciliable entre yo y espejo?, ¿dónde se disuelve si no en el simulacro y en el reconocimiento de un Yo que es imaginario?, ¿en qué fracasa, si no en el egocentrismo de la mirada?

---

<sup>55</sup> “Esta forma por lo demás debería más bien designarse como *yo-ideal* (...) pero el punto importante es que esta forma sitúa la instancia del yo, aún desde antes de su determinación social, en una línea de ficción, irreductible para siempre por el individuo solo”. Éste tendrá que “resolver “en cuanto yo (je) su discordancia con respecto a su propia realidad”. Jacques, Lacan.. *Escritos I*. Siglo XXI, Madrid: 1975, Pg: 87

El género ha sido un espejo, una zona especular que refleja y reconstruye ese juego de pliegues entre la mismidad y la otredad que se contempla. La idea entonces es re-crear el género a partir de una condición singular de fragmento, de cuerpos extraños en la familiaridad de la existencia, cuerpos habitados por esa experiencia de quiebre y, por lo mismo, de fragmentación que produce lo ominoso. Como una suerte de intrusión en el espesor de lo que aparece; esto permite aventurarse a la idea de que en el género, como lugar y superficie, hay suspendida una compleja operación imaginaria, sensible, conceptual, simbólica y fenomenológica que no pertenece al rostro que lo mira. Esta idea de género y espejo es la tensión que constantemente está mostrando Paz Errázuriz, habitando en el límite de lo de-generado, sus cuerpos y sus rostros insinúan dicha tensión identitaria.



### **2.3 MIRADAS EXCÉNTRICAS V/S GÉNEROS EXCÉNTRICOS: REFLEXIONES** **EN TORNO A LA ESCENA-OTRA.-**

Lo que está en juego en la imagen fotográfica es su posible vínculo con una noción excéntrica, pues nunca responde ni corresponde a la simetría ni la mirada en su devenir avasallador y controlador que la centra; que es la idea instalada en esta era visual donde el acontecer de la mirada tiene que ver con una suerte de ocularcentrismo<sup>56</sup>. De ahí que la imagen fotográfica se resista a ser objeto, de ahí que abandone toda estructura fija, el conflicto hermenéutico de su interpretación, la diversidad de resonancias que provoca y en las que se envuelve. Lo que ocurre en el espacio de la imagen fotográfica, no es una expulsión de una mirada, puesto que la imagen fotográfica sale hacia nosotros, viene a nuestro encuentro. Lo propio de la fotografía no es el reflejo de lo mismo, sino la diferencia que se desprende, el alumbramiento que ilumina, la sombra de lo onírico que hace sospechar de una claridad excesiva abriendo, a su vez, esa experiencia de intimidad que recoge el estado de abyecto a través de la constitución del exceso-resistencia implícito y contenido en un rostro que mira, pero que se resiste a su situación ex -céntrica que insita a lo dis-locado de lo ominoso y por lo mismo de lo abyecto.

<sup>56</sup>

Si bien, en el primer capítulo expusimos la idea de ocularcentrismo (pág: 5) retomaremos esta idea y la explicaremos de mejor manera. El ocularcentrismo obedece a un modelo unificador de nuestra visualidad que al proyectar y reflejar el mundo del espejo, de la imagen de realidad, esta misma realidad también se unifica bajo un sistema de representación cerrado y centrado. Para esto debemos tener presente que la visualidad ha devenido en dicho ocularcentrismo, que es esta era visual lo que ha conllevado por un lado, al aparato represor de lo que es la vigilancia y el espectáculo y, por otro, a una mirada siempre en perspectiva que ha convergido en un punto de fuga que no es sino el punto de vista-uno, sugiriendo este sistema de representación cerrado y centrado, cuyo centro sería el observador humano y su posición. Ahora bien, dicha posición ha cobrado forma con la figura del centramiento del sujeto o monismo del yo que se reviste de una ideología del mirar donde subyacen signos patriarcales, pues esa figura de un monismo universal del yo es la figura de la ley del padre y de lo uno-universal de lo masculino.

Esta idea es recogida a partir del texto *Una introducción a la cultura visual*. De Walter John y Sara Chaplin. Ira edición, Octaedro ediciones. Barcelona 2002 pg: 39 y del texto *La imagen* de Jacques Aumont. Paidós ediciones. Barcelona. 1992 pg: 228

En su superficie, la imagen fotográfica suspende el espacio, el sueño, el deseo, el mundo, el cosmos y se abre paso a la extrañeza y radicalidad del ser-para-la-locura que desnuda y a-bando-nada exhibe el quiebre y lo desconocido de lo ominoso. Extrañeza como la diferencia y repetición de Lo Real<sup>57</sup>, extrañeza como la exterioridad y el lugar radical de la otredad como es la experiencia de lo desconocido del Eros y la Muerte. Entonces, en la imagen fotográfica se cumple el confuso ejercicio perceptivo y semántico que produce pensamientos a través del acto de mirar. Pues a pesar de su visualidad, la fotografía no es un mero ver, sino producción de un acto de pensar que se entrama en la mirada, se revela por medio de lo visto. La fotografía no es solo una zona de producción imaginaria (como la imagen publicitaria, televisiva, mediática) sino de conversión simbólica y teórica, que actúa en el espectador (el theorós, el que mira), incitando al pensamiento, a la reflexión.

La diferencia entre la imagen fotográfica y una imagen mediática propia del tipo de imágenes de nuestra era visual es que estas últimas son esclavas de una concepción tecnocientífica y de los mensajes de un sistema que es normativo, de consumo, que acumula, que entrega información manipulada y que, por lo mismo, absorben, devoran, tiranizan la mirada, exigen una servidumbre que no existe en lo artístico, derogan el pensamiento en pro de la fascinación, el deseo sin fondo, la parálisis. En las imágenes de la era visual mediatizadas se produce un vacío infinito, una insaciable voracidad que, sin ser jamás nombrada, recorre el fantasma de la muerte.

---

<sup>57</sup> Esta noción de Real es tomada de la idea de Jacques Lacan, quien plantea el orden de Lo Real como lo imposible o como lo que queda fuera de la comunidad, entendida ésta como un sistema de relaciones de pertenencia a un lugar común que en el caso que nos convoca sería el lugar de pertenencia a un género y a una identidad yoica, que sería la pulsión misma a la subjetivación como un modo de escapar a tal condición de Lo Real. Este escape se produce para tomar distancia de los efectos desintegradores que realiza el deseo de la muerte ya que realiza el silencio por medio del fantasma de lo imaginario. Por eso Lo Real, que no puede ser nombrado, sería aquello desconocido e innombrable, una alteridad impenetrable que invade en la relación de las singularidades, decretando la imposibilidad de dicha relación.

Esto último se puede interpretar a partir del tema género, es decir, cómo las imágenes de esta era visual construyen a la mujer como imagen, como objeto de contemplación voyerista del espectador-hombre; y no solo a la mujer sino al lugar que ocupa en las relaciones sociales que gobiernan la existencia de los individuos y este lugar está determinado por la construcción de la categoría de masculinidad y feminidad.

Se trata de subrayar que en dicha construcción tanto hombres como mujeres se encuentran colocados en diferente posición dentro de aquellas relaciones, lo que conlleva, además, la ratificación de que en estas posiciones, la mujer resulta afectada de diferente manera en diferentes contextos o conjunto de relaciones.

Afirmar que las imágenes construyen a la mujer, es afirmar que en dichas imágenes está instalada la ideología del género; es afirmar que estas imágenes funcionan de manera rígida y estática donde circulan codificaciones que plasman una traducción de las relaciones sociales en símbolos visuales que describen y expresan algún dispositivo del contexto social y cultural. Estas imágenes forman, a través de la proyección de una mirada revestida a su vez de códigos ideológicos, una representación de la realidad que ha sido una proyección céntrica y normativa, que se ha pensado desde un marco conceptual patriarcal y androcéntrico. Esta representación de la realidad afecta a la construcción subjetiva del género en tanto está enmarcada en una noción de *sujeto del feminismo*<sup>58</sup> y sujeto Universal masculino. Ahora bien, siguiendo a Teresa De Lauretis, voy a entender esta noción de sujeto del feminismo como una construcción teórica, una interpretación del sujeto (femenino) *no sólo como distinto de la mujer con mayúscula, es decir, de la representación de una esencia inherente a todas las mujeres, sino también de las mujeres individuales, históricas y reales, de los sujetos sociales que son definidos por la tecnología del género y que realmente son engendrados y adquieren un género a través de las relaciones sociales y en ellas*<sup>59</sup>.

---

<sup>58</sup> De Lauretis, Teresa. "Las tecnologías del género". EN *El género en perspectiva: de la dominación universal a la representación múltiple*. Ramos Escandón, Carmen (Compiladora:) Universidad Autónoma Metropolitana. México. 1991. pg: 245

<sup>59</sup> Idem

Lo que le interesa a De Lauretis es insistir en la construcción teórica del sujeto del feminismo y esta construcción teórica no es sino la forma de comprender y develar el devenir de ciertos procesos que han condicionado los sistemas de representación y que han sido aceptados e incorporados por individuos como su propia representación.

Concuerdo con los argumentos de Lauretis, pero también subrayo la necesidad de pensar el sujeto más allá del feminismo y analizarlo desde un sujeto del género que recoge también la construcción teórica de lo masculino como aquello que a devenido en una tecnología construida para dirigir la forma subjetiva que cada individuo asimila y se representa a si mismo, dicho de otro modo, es necesario pensar que tanto hombres como mujeres se sitúan en un escenario restrictivo y normativo constituido por la relaciones de pertenencia a un género y en ese sentido el género como un sistema, nos interpela. Entonces, el sujeto del género, como una construcción teórica, permite cuestionar al sujeto mismo, su subjetividad como un lugar de discursos fijos y totalitarios y desde ahí recomenzar y replantear al sujeto; sujeto que va construyendo y transformando dicho lugar para dar paso a un proceso de abandono de ese discurso totalitario que se ha instalado como una lengua natal, que ha dado forma a la manera en que el individuo es interpelado en ese lugar subjetivo. Ahora bien, la manera cómo se reclama está circunscrito en la estructura identitaria de su imagen de Yo.

Esta argumentación me sugiere repensar la formación de los imaginarios y particularmente de la imagen identitaria ceñida en un sexo-género; para eso retomo el tema de la fotografía y su forma de producir efectos-de-realidad y, por lo mismo, su forma de recoger la subjetividad. Si anteriormente había dicho que existe una mediatización de la imagen: publicidad, televisión, etc. que han hecho de nuestras maneras de pensar y representar una suerte de imago-androcéntrica donde la forma de representar y mirar lo femenino es desde una mera proyección de lo masculino, el tratamiento que he intentado hacer con respecto a la imagen fotográfica se aleja de estos parámetros si la pensamos como aquella que desoculta las construcciones semánticas, sus mitologías e ideologías que subyacen a las múltiples formas de entender no sólo la realidad como una ilusión temporal y discontinua, sino que también desoculta las construcciones fantasmáticas e identitarias abriendo paso al desecho o disolución del género. Pues ya en reiteradas ocasiones he insistido en los efectos-de-aparecer que tiene una imagen fotográfica y cómo constantemente se hace un ejercicio de traducción que tiene que ver con la forma de interpretar aquello sido propio del proceso de transformación dicho más arriba; aquél pretérito inatrapable que se hace presente por el acto de re-presentación el cual produce y refleja una exteriorización y retorno retrospectivo de nuestra propia intimidad con los deseos y fantasmas, con aquella escena otra donde se alojan la pulsión de muerte y lo abyecto.

De esta forma y retomando la obra de Errázuriz, lo que hacen sus imágenes fotográficas es desocultar la muerte, lo sido, la negatividad propia de la experiencia del desecho, desoculta la muerte pues hace presente la ausencia. Pero ¿qué hace presente? Lo Otro excluido, el retrato de la mirada huérfana, la nada que ver por estar castrada Entonces al desocultar y exponer la negatividad, pone en marcha el desplazamiento retrospectivo.

La superficie de sus imágenes son un juego de espejos en que quien mira es a su vez mirado y ocultado, ensombrecido e iluminado, revelado y simulado. La fotografía que le interesa a Errázuriz es una trama incesante de sombras, luces y reflejos, un cruce multitudinario de cuerpos, ojos y miradas que tiene en los espejos la superficie de representación imaginaria donde gravita la compleja y larguísima operación simbólica de construcción y disolución de la identidad de lo que se dio en llamar sujetos de sexo-género materializados en lo masculino y femenino.

Esta expresión que nos arroja la imagen fotográfica en general, a partir de los espejos y su reflejo como efecto de una identidad en constante disolución, me hace pensar en la forma que incide el género en la subjetivación. Si bien, el género es un elemento base para dicha subjetividad, no es menor pensar que la propia pertenencia a modos de subjetividad que implica una posición identitaria, da forma, también a la experiencia que cada sujeto tiene del género y la sexualidad y esta experiencia se despliega en los diversos significados que esta práctica del género adquiere en la vida de cada sujeto. Desde este punto de vista el sentido de sí de cada sujeto, expresado en identidades y subjetividades dan forma a una narrativa o escritura de la vida personal, esto es, que el hecho mismo de narrar va anclando al Yo en cada una de las posiciones discursivas y situaciones concretas colocando la misma subjetividad, con su base en el género, como un puro sujeto narrativo. Esta situación de relato de una subjetividad que se arma y se desarma a partir de su propia narrativa me lleva a la idea de que la escritura de un Yo anclado en diversas posiciones, es un ejercicio de traducción y, por lo mismo, de interpretación explicada más arriba. Entonces al traducir la escritura de un sujeto que se refleja en una imagen como es el espejo, vamos viendo el ejercicio de dislocación de cada forma de identidad, pues ya el acto de traducir un relato nos pone en situación de desplazamiento de los significados y sentidos que van provocando la extrañeza y dispersión del sentido.



Con esto deshacemos la idea de un Yo inmutable y de una identidad estable y damos paso a los desplazamientos de óptica desde los cuales cada una de las configuraciones de la identidad es examinada en su contrariedad y es deconstruida. Lo que recalco es que se produce una re-escritura de sí en relación a contextos múltiples, se a-bando-na la casa del Yo-uno, totalizador y la casa de un género sometido a la diferencia dualista, sexual y opresiva y se abre paso a lo inestable y contextual lo que conlleva el libre juego de la interpretación tanto de las identidades como de las diferencias, pues éstas se van expresando y renegociando de acuerdo a la redefinición de la subjetividad, no ya como individualidad de un yo, sino como el paso de las singularidades en constante proceso de transformación y, por lo mismo de disolución. En este sentido identidad va a significar una elección y un lugar en proceso, un lugar que ocupa posiciones múltiples, *distribuidas a lo largo de varios ejes de diferencia, y atravesado por discursos y prácticas que pueden ser \_\_ y a menudo lo son \_\_ recíprocamente contradictorios.*<sup>60</sup> Lo significativo de esto es que el sujeto narrativo va a tener la capacidad de moverse, desplazarse y dislocarse de forma autodeterminada de aquellas ficciones ideológicas y sus respectivas identidades que han contribuido a la imagen de una falsa homogeneidad de género; este acto de dislocación, de salir del lugar y transitar por otros territorios, de salirse de escena y com-parecer es también un ejercicio de deslizamiento en cuanto esto significa renunciar a un lugar que ha sido seguro, como es la casa del Yo conocido y familiar, es decir, una casa en todos los sentidos (socio-geográfico, lingüístico, histórico, afectivo, epistemológico) y a-bando-narse a otro lugar desconocido y siniestro, que implica la desidentificación de ciertos pre-supuestos. En este a-bando-no y deslizamiento, el lenguaje y el pensamiento son inciertos, es el libre juego de la facultades de la imaginación creadora y recreadora que continuamente atraviesa fronteras, transgrede límites, es un volver a cartografiar los deseos que constituyen lo erótico y corporal. En este trazado se van dibujando nuevas demarcaciones entre el cuerpo y el discurso e identidades y comunidades.

---

<sup>60</sup> De Lauretis, Teresa. "Sujetos excéntricos" EN "*Etapas de un camino del feminismo*". Ed. Horas y horas. Madrid. 2000. pg: 137.

En este estado de suspensión expresada en este com-parecer en una escena dislocada, advierto el resto de una escritura como huella huidiza cuyas ruinas, que quedaron por el ejercicio de desplazamiento de un Yo-uno estable, nombran la relación que esta escena entabla con la muerte. Pues al producirse este a-bando-no de dicho Yo, este Yo se encuentra desgarrado y multiplicado. Este desgarró sería la galería de espejos en el que el Yo y el no-Yo (por decirlo de alguna manera) se mirasen alternativamente en un juego de escisiones y desidentidades. Evidentemente que esto provoca una experiencia trágica pues se experimentan fuerzas disgregadoras y desintegradoras lo que lleva a la idea de que el acto de deslizamiento de las fronteras del yo tiene que ver con formaciones y destrucciones que conducen al extravío, al devenir del perecer que no es sino el extrañamiento radical, la negatividad como aquel instante de la disolución del ideal individual.

Este instante de la suspensión o excepción explicado más arriba que involucra, también, suspender las representaciones de las relaciones de pertenencia, de la suspensión de una subjetividad que tiene como horizonte lo común y desde ahí asume una acción, este instante es como un no-lugar, una no-historia que habita todo acto de una comunidad sin obra y sustraída a su posible representación. Desde aquí apunto a la cuestión del espejo y su intimidad, que no es sino la imagen fotográfica y el reflejo de la intimidad. Dicha intimidad, sugerida más arriba, es un hacer cuyo atributo es lo incesante y que no halla cumplimiento en ninguna forma de racionalidad. Este sería el trazo de la dispersión fuera de sí. Es como un deseo que se asemeja a la pulsión, pues no se inscribe en ningún proyecto de racionalidad realizable. Esta experiencia íntima, no obstante, del afuera, consigna una suerte de deslizamiento del sujeto fuera de sus límites y que va instituyendo una interrupción o la dislocación. Sería como un acontecimiento, en cuanto el acontecimiento es entendido como un ser-juntos sin incorporar proyecto alguno, sin estrategias, como un impulso exagerado y devastador, ajeno a toda lógica y sólo comparable al estallido, al desastre que portan en sí la subjetividad y toda forma de relación implicando, a su vez, una originaria ilegitimidad.

El instante de suspensión es portadora de imágenes dialécticas en cuanto son un acto de presencia y ausencia, una presencia habitada por una ausencia que constituyen una trascendencia confundida con el inacabamiento. Trascendencia de la que no hay experiencia subjetiva, pero que la hay, como hay experiencia de ella en tanto que es experiencia de lo que no se puede tener experiencia, pero cuya comprensibilidad se ocupa impidiendo la tentación totalitaria del Yo-uno masculino y por lo mismo del género.

La muerte como experiencia de disolución es esta suerte de estallido que podría ser comparada con una idea de fisura o fragmentación que portan en sí la subjetividad y toda forma de relación. Es una exigencia de darse al abismo, como un decreto de muerte, muerte como la extrañeza radical que irrumpe mediante su propia insistencia, de esta insistencia se sigue la idea de repetición, de retorno o de re-vuelta.

Entonces la muerte sería el espacio que abre un agujero en el tejido del discurso del género, es el espacio de liberación de un deber ser impuesto por el lenguaje, pues la muerte, al ser un espacio del afuera, de la exterioridad, es el lugar que está fuera del lenguaje y que permite acceder a esa otra realidad de Lo Real que transforma nuestra imposibilidad de reducir la muerte a un dato, por lo que siempre está presente como una proximidad pero que se mantiene en la distancia. Luego, lo que caracteriza a la muerte es su errancia, su exilio, la separación o dispersión, la exclusión o el lugar abyecto. Lo desconocido e innombrable, una alteridad impenetrable que invade en la relación de las singularidades, decretando una suerte de ser-con-la muerte. Esto implica un arranque, es decir, arrancar la conciencia del sujeto-yo fundante y transformarla en exploración, en experimentación. Evidentemente que con esto rozamos con la muerte, con lo acaecido y nos sumergimos en lo errático, pero desterritorializamos al Yo-unidad y nos precipitamos a las constelaciones cambiantes y múltiples arrojándonos al desvanecimiento que hace impensable cualquier apropiación o modo de pertenencia, tal como se ha entendido la experiencia comunitaria de identificarse a un género.

En la medida en que el sujeto está asociado a la muerte, como negatividad radical o como pulsión de muerte oscilará entre la afirmación y la negación de la discontinuidad; pues el sujeto es tanto movimiento de alejamiento de la subjetivación \_\_ el exceso, Lo Real que no puede ser nombrado, Lo Real como lo imposible o como lo que queda fuera de la ideología de lo mismo que ha configurado la subjetividad \_\_ como la pulsión misma a la subjetivación, como un modo de escapar a tal condición de Lo Real. En este sentido identificarse a un espacio comunitario de relaciones de pertenencia a un género, a un lugar conocido dentro de los límites del yo, estará siempre estructurado en términos de un ser-para-la –locura donde subyace la idea de un Yo-ilusorio que se experimenta como tal debido a que es un espacio de exceso-resistencia y, por lo tanto, una condición de abyecto que emerge como una dialéctica Yo y no-Yo lo que demuestra que si el sujeto se arroja fuera de los límites de lo racional, experimentando el estallido y el desastre, siempre estará advirtiendo este ser-para-la-locura. Entonces pensar lo comunitario desde un estar en común o como un modo de relación de pertenencia al género, es imposible debido a las características metafóricas e ilusorias del Yo.

Lo que queda, entonces, es pensar que Lo Real realiza el deseo de la muerte ya que realiza el silencio por medio del fantasma ilusorio del Yo. Y aquí nuevamente consideraré el tema de la imagen como *imago*, que significa espectro y espectro viene a significar muerte; entonces la muerte da lugar a los pensamientos de la imagen, de los espectros, pues en la imagen, en lo imaginario que se exterioriza en fantasmas, palpita una fuerza aleatoria de ausencia, ausencia que se ex –pone como imagen que, si lo relacionamos con la dependencia entre el sujeto y su yo, el “yo” sería la ex –posición de una imagen que forma al sujeto, pero que sin esa imagen o fantasma, el sujeto sería la radical desaparición. Desde esta perspectiva, la imagen es la constitución de una comunidad de género fantasmal que anuncia su desaparición.

Lo importante a destacar es que este ejercicio de agujerear el tejido del discurso del género estructurado bajo una comunidad de pertenencia está constantemente abriéndolo la mirada de Errázuriz pues lo que ella hace es de-velar el ser-para-la-locura, sobre todo en las parejas de su obra *El infarto del alma*, donde obtura un Yo despedazado por la marca del descontrol y la perturbación psíquica que afecta a la razón. Son “Los locos” que exponen sus rostros para retratar o “volver a traer” la sin-razón que habita como una negatividad pulsional en el orden del Yo-centrado. Así como también, de-vela el carácter ilusorio de identidades fijas exponiendo constantemente el carácter de desaparición.



El enfrentamiento al espectro despierta un sentimiento ominoso en cuanto esto fractura la realidad y el orden esperado. Encontrarse frente a frente con su alter ego, que no es sino el yo-ilusorio, como aquél que toma el lugar del ausente, despierta un sentimiento siniestro, por cuanto se está frente a la “imagen” de su propia muerte. La aparición inesperada en un espejo, como el ejemplo de Freud, la aparición de uno mismo en un papel, produce cierta dislocación pues lo que se refleja es la presencia de otro yo que quiebra el orden de lo esperado.

## **2.4 FOTOGRAFÍA Y CREACIÓN INCONSCIENTE.-**

La fractura detectada por aquel sentimiento ominoso, anuncia las indagaciones estéticas en cuanto ponen en marcha expresiones multivocas que se van re-significando en un infinito juego de espejos, espejos como mascarada de una realidad disimulada en los pliegues de la figuración visual.

Si bien, el tema de la imagen responde a la persistencia del sujeto en tanto afirmación de su propia existencia, es decir, cómo el sujeto inseguro de sí mismo y de su propia realidad, busca la existencia en su reflejo mermando su desarraigo en la acreditación de su imagen; la fotografía plasma esa persistencia con imágenes de verdad, verdad que opera como criterio para aquel sujeto que encuentra su reflejo congelado accediéndolo a contemplar y buscar su identidad perdida.

El gesto estético aquí tiene que ver con la capacidad de encontrarse y re-conocerse en el reflejo; reflejo que transita en un juego de imaginación y entendimiento. Este entender articula la percepción arrojada sobre un espacio habitado por formas y sombras que se mueven como mimesis en *un mundo hiperreal de simulacro donde la imagen precede a lo real, y lo real desaparece*<sup>61</sup> y que se significa a sí mismo instalándose como símbolo que se deja atrapar por la interpretación.

Conjugar la imagen con la mirada fotográfica es expresar la individuación de quién observa pero insertado en la identidad del género, de manera que haya una relación entre el carácter circular de un sistema de representaciones y de símbolos y su valor expresivo; valor que se entiende desde un significar que debe ser interpretado. Es por eso que cada época tiene una mirada distinta que conlleva la creación y producción de imágenes e imaginarios, es por eso que la mirada que proyecta una imagen es sintomática.

---

<sup>61</sup> Clark, Marga. *Impresiones fotográficas: el universo actual de la representación*. Julio Ollero Editor, S.A. e Instituto de Estética y Teoría de las Artes, Madrid. 1991 pg 12

El inconsciente, entonces, se descifra a partir de una operatoria visual que es de suyo una ficción, pues esta operatoria da sentido y escenificación creando las condiciones para la interpretación y ésta es siempre subjetiva, por tanto, no hay grado cero de lo visual, siempre estará revestida por relatos simbolizantes que la expresan, relatos que enuncian a la imagen como ícono, es decir, como *representación elaborada y deliberada, convencional y codificada, culta y reconocible*<sup>62</sup>.

Al relacionar esto con la fotografía recojo la idea que define a la fotografía como un proceso de inscripción y testificación; ahora bien, puedo sostener que, si bien, la fotografía es una materialidad sensible, expone y testifica, en cierto modo, una presencia del pensamiento en dicha materialidad; dicho de otro modo, lo que evidencia y exterioriza la fotografía no es sólo el aseguramiento del testimonio a través de su efecto-de-presencia, sino que además devela otra escena que es la escena del desvío, del no lugar de la errancia; la fotografía hace aparecer lo que ha estado ausente o fuera de escena; deja que comparezca ese no-pensamiento del inconsciente a través de detalles que parecen ser insignificantes pero que son el testimonio de aquel desplazamiento del propio modo de pensar que tiene que ver con una posición discursiva excéntrica que podría situarla en el pensamiento inconsciente donde se desarrolla el terreno de la estética.

En el régimen estético se da el acontecimiento del inconsciente como un efecto inatrapable, se da una suerte de dialéctica entre un ejercicio consciente y una creación inconsciente que se puede traducir en una identidad entre una acción deseada y un ejercicio involuntario; esta identidad se testimonia o se hace manifiesta a través de la doble exterioridad de la mirada proyectada y de la imagen fotográfica.

---

<sup>62</sup> Debray, Régis. *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente* 1 edición, ediciones Paidós. Barcelona. 1994 Pg: 52.

A esta idea de pensamiento le corresponde la pulsión de goce como el acontecimiento del inconsciente, acontecimiento como un quehacer desenfrenado del deseo y, por tanto, de la imaginación. Cabe destacar esto porque la forma de hacerse visible el deseo es a través de la imaginación o la fantasía y esto supone una simbolización e interpretación de lo que se mira y eso que se mira no es sino un reflejo que responde a la búsqueda del deseo, deseo como una insistencia que va retornando.

Con esto, la fantasía entra en la dimensión estética como una expresividad en el querer-decir del deseo, en la variedad imaginativa de los sujetos y eso puede ser plasmado y testificado con la fotografía.

Por último, plasmar el querer-decir del deseo en la imagen fotográfica es devolverle sus derechos a la imaginación, pues ésta visualiza la reconciliación del deseo con la realización. Incluso nos percatamos de su verdad cuando la fantasía toma forma, creando un orden de percepción y comprensión que unifica lo objetivo y lo subjetivo.

Así la imagen es sintomática cuando expresa el retorno de lo reprimido, no sólo a nivel individual sino también a nivel cultural. Cuando la imagen expone la imaginación a través del reflejo inconsciente que se manifiesta por la mirada, puede ser capaz de precipitarse cancelando el principio de individualidad establecido por el principio de realidad; principio que se hace manifiesto a través de la organización de la sexualidad, pues sabemos que la sexualidad es controlada y organizada por el principio de realidad. Pero lo que hace la fantasía es afirmarse en contra de esta organización re-creando una realidad erótica que quiebra el orden establecido, orden que se ha transformado en un sistema ideológico de los sexos. Retomaremos el tema erótico en el próximo capítulo.



## 2. 5 ESPECTROS IDEOLÓGICOS: LA ESCENIFICACIÓN DE LA MIRADA DESDE LOS DISPOSITIVOS DEL GÉNERO.-

### 2.51 El orden de los enunciados en torno al concepto género.-

Hice el intento de dar cuenta cómo se ha podido establecer una relación entre imagen fotográfica e inconsciente, de cómo podemos inscribir, a partir de esta relación, una mirada excéntrica propia del ojo de Paz Errázuriz que se distancie de los dispositivos de subordinación reflejados y exteriorizados en una “visión” homogénea que ha influenciado en los modos de pertenencia a las normas que rigen el género. Lo que subyace en esta cuestión es, por un lado, que el intento de crear condiciones para cambiar los encuadres y poner en marcha los desplazamientos de miradas excéntricas pasa por recoger el tema de la imagen fotográfica como aquella que posibilita dicha movilidad. En ese sentido, la mirada que se exterioriza y plasma en una imagen no es sino el proceso de recreación retrospectivo que invita a conectarse y enfrentarse de cara con lo más íntimo del inconsciente, que puede ser concebido como el estado de abyecto donde subyace la dialéctica exceso-resistencia. Esta experiencia, que es ominosa, es la que ha dado cuenta la obra fotográfica de Paz Errázuriz.

Por otro lado, el gesto de Paz Errázuriz, no puede desprenderse de un asunto político, por lo mismo, a partir de esto la fotografía como imagen y, particularmente sus fotografías, cobran sentido desde el momento en que la imagen es portadora de la muerte, entendida ésta, por un lado, como espectro, como fantasma y, por otro, como el pretérito o lo sido propio del proceso de la re-vuelta retrospectiva. Cabe la pregunta, ¿qué forma asume la muerte desde el punto de vista político?, si la imagen funciona como imago y el sujeto es su imagen exteriorizada en un Yo que es ilusorio, como lo había indicado en otro acápite, entonces, la forma que asume la muerte será el contenido de la formación del sujeto; el Yo sería el espectro, la imagen, el reflejo en un espejo que construye el discurso que, a su vez, ha instalado criterios de verdad que se han internalizado, verdades que, en realidad, son opresivas y discriminatorias con respecto a una imagen Yoica desgarrada como son los *cuerpos pintados* de Errázuriz. Las verdades que han demarcado dichos criterios discursivos están en el orden de los enunciados.

Tal como diría Foucault, existen discursos de saber que han descrito vastas unidades como son las épocas o los siglos como procesos irreversibles, regulaciones constantes que culminan en continuidades seculares y que se expresan en acontecimientos que, a su vez, obedecen a manifestaciones masivas y homogéneas de un espíritu o mentalidad colectiva, que también crean las visiones de mundo, las maneras de mirar y domiciliar con dicha mirada. Pero detrás de esos acontecimientos como masas perpetuas que conllevan continuidades de pensamiento, detrás de la persistencia a un género como forma, disciplinamiento y normativa, se trata de detectar las incidencias de las interrupciones, de detectar los fenómenos de ruptura; ruptura que escinde en la maduración de los conocimientos de su origen empírico, los expían de sus complicidades imaginarias señalando un nuevo tipo de racionalidad o episteme. Estos desplazamientos o transformaciones de los conceptos nos llevan a pensar que la “historia” de un concepto es la de su agenciamiento, es decir, su aplicación en diversos campos de constitución y validez, *la de sus reglas de uso, de los medios teóricos múltiples donde su elaboración se ha realizado y acabado*<sup>63</sup>.

Esta perspectiva revela que en la formación del sujeto y su imagen Yoica atraviesa una redistribución recurrente que hace aparecer varias formas de encadenamiento, varias jerarquías de importancia, todo esto dentro de ciertas unidades arquitectónicas de los sistemas de enunciados con coherencias internas, axiomas, cadenas deductivas que conlleva la manera de mantenerse y perpetuarse en un solo designio, a saber, el orden gramatical que nombra e interpela a ese sujeto bajo normativas de género. Este designio ha sido un horizonte único, un modo de acción que ha implicado un juego de transmisiones, reanudaciones, olvidos, metáforas y repeticiones. En otras palabras, este designio que nombra al sujeto en una morfología inscrita bajo una normativa de género, condiciona, además, su memoria transformándola en un procedimiento que determinará por adelantado lo que entrará en el campo de lo vivible. Memoria como aquella huella psíquica que adoptará una forma de poder y producirá el poder de sujeción cuyo propósito serán los mecanismos de represión. A lo que me refiero es que el campo de lo vivible será determinado por la construcción del aparato psíquico a lo largo de la historia de un

---

<sup>63</sup> Foucault, Michel. *Arqueología del saber*. 20ª edición., editorial Siglo XXI. Argentina 2001. pg: 6

individuo, aparato que va a ir deviniendo a través de prohibiciones y mandatos, pues esas prohibiciones serán la voz de alerta de aquella zona siniestra que constituirá el no-yo y el desgarró.

Voz que es, precisamente, la que intenta des-velar Paz Errázuriz haciendo un tratamiento de exhibición de ese no-yo oculto guiando las miradas de los observadores, que aprehenden sus fotografías, a un mundo singular donde el síntoma subjetivo de sus personajes fotografiados se dejan ver pero dentro de un espacio que distribuye el cruce entre cuerpos y miradas. Miradas que, al entrar en este espacio subjetivo, dejan de lado su ojo positivo ciego y reduccionista que ha normado la manera de ver y la manera de decir para abrirse a otro lenguaje que nombra dichos cuerpos, lenguaje que modifica semánticamente y sintácticamente sus sentidos alejándose del discurso ideológico homogéneo y binario que califica y recorre, con su mirada de poder, las cartografías subjetivas del Yo-cuerpo. Lo interesante de Paz Errázuriz, es que ella pone en duda, a través de su mirada reflejada en su toma, encuadres y tipo de sujetos, la distribución originaria de lo visible y de lo invisible, en la medida en que ésta está ligada a la segmentación de lo que se enuncia y de lo que se calla y oculta.

Retomando lo dicho anteriormente, dicha situación de interpelación, hará que el individuo, ocupando ya un lugar subjetivo, priorice el lenguaje, la formación del discurso, los juicios y/o los enunciados para poder nombrarse a sí mismo y elaborar su fantasma del Yo ingresando al orden del discurso como aquel que permite la continuidad y la tradición, que será el soporte que influenciará mediante la transmisión los fenómenos de semejanza y repetición. Estas ordenanzas permitirán reagrupar, bajo un único principio organizador, el poder ejemplar de la vida, categorizada en prácticas ritualizadas de género. Entonces en la formación del individuo, ligado a una subjetividad y ocupando un lugar lingüístico proyectado en el fantasma del Yo, se llevará a cabo un juego de adaptaciones, asimilaciones e intercambios, un principio de coherencia que harán del concepto género una práctica incardinada y agenciada, bajo los efectos de validez que se promulgarán mediante las mentalidades o epistemes de una época.

*Las mentalidades permitirán establecer entre los fenómenos simultáneos o sucesivos de una época dada una comunidad de sentido, lazos simbólicos, un juego de semejanza y de espejo, o que harán surgir como principio de unidad y de explicación la soberanía de una conciencia colectiva*<sup>64</sup>

Hacer el análisis de la categoría género desde su discurso me permite entender las síntesis fabricadas de enunciados que formulan dicho concepto, analizar su principio de clasificación, sus criterios normativos que consienten o discriminan a través de las intencionalidades del sujeto parlante, su actividad consciente, lo que ha querido decir, o también el juego inconsciente que se ha transparentado a pesar de él en lo que se ha dicho y en las roturas de sus palabras manifiestas. Ahora bien, como en el pensamiento se aloja una palabra muda, inagotable que anima desde el interior la voz que se escucha que recorre los intersticios de los enunciados, esta palabra es siempre alegórica. Alegoría como un perfil que reemplaza una idea con otra análoga a ésta y que permanece al lado de otros tipos de tropos dentro de un mismo discurso. Esta operación pasa por entender dichos tropos no solo en sentido retórico sino como constelaciones; constelaciones como el recurso que aprehende en su representación al mismo tiempo lo no representable, el reverso de las figuras de pensamiento, la dialéctica de las cosas. Tema que se puede entrever en Paz Errázuriz, en tanto ella exhibe alegorías como recurso para dar paso a las constelaciones cambiantes que ponen en marcha y dan movilidad el sentido semántico y sintáctico del nombrar sus cuerpos y, a partir de esas constelaciones, dar paso a miradas nómadas.

Ahora bien, dentro de la alegoría buscamos imágenes que ilustren una idea, es pensar en imágenes como figuras que representan la realidad. El enunciado que se expresa de manera alegórica es destructiva en la medida que la imagen que sostiene a la alegoría es un fragmento, un destello y/o constelación que se va destruyendo y desgarrando dentro del ciclo de su transformación, dentro de su estado efímero. En este sentido la fuente originaria del conocimiento y posterior formación de discursos es la imaginación, es la capacidad de crear metáforas y, por tanto, ilusiones y ficciones.

---

<sup>64</sup> op. cit Pág: 34

Con esto puedo decir que la categoría género es una forma de mentir (nos), pues el sujeto al crearse una ilusión Yoica está entrando en un mundo de tergiversaciones, de ilusiones y simulacros. Este poder de crear simulacros conlleva la idea de que la categoría género no es sino una forma de revestimiento con una máscara, es jugar un papel, representar una comedia. En esta mascarada el sujeto transita en una continua y agotadora exhibición, consistente en irse cambiando y recambiando la careta, formándose en las filas de los roles sociales cumpliendo sus papeles con docilidad y mansedumbre, sin imaginación para la rebeldía o re-vuelta. El sujeto se deja colocar pasivamente la máscara que la mirada del orden social y la autoridad le imponen.

La idea es que con este juego de máscaras se supone y se admite que dichos roles son inherentes y definidos por cierta función que expresa una cierta interpelación, esta interpelación se revela, en todos sus enunciados, incluso en los más minúsculos como la expresión del pensamiento, o de la experiencia, o del inconsciente y las determinaciones históricas en que está inmerso. Pero no se debe olvidar que semejante máscara interpeladora está constituida por una operación que es interpretativa y es desde esta interpretación que se abre la posibilidad de acoger la irrupción de acontecimiento, es decir, acogerla en su coyuntura en que aparece y en la dispersión temporal que le permite ser repetido, sabido, olvidado, transformado y que, a su vez, esta irrupción permite que en aquella máscara interpeladora haya un discurso que hay que tratarlo en el juego de su instancia.

Esta instancia alega sacudir la quietud con la cual se acepta la máscara interpeladora, mostrar que no se deduce siempre sino que es efecto de una construcción cuyas reglas se trata de conocer y cuyas justificaciones hay que controlar; definir sus condiciones de posibilidad en que se ha legitimado e indicar qué elemento de enunciación no puede ser ya admitido.

Si ponemos en suspenso esta forma inmediata de simulacro desde su devenir discursivo, se capta el enunciado en su estrechez y la singularidad de su acontecer; de determinar las condiciones de su existencia, de fijar sus límites de la manera más exacta, de establecer sus correlaciones con otros enunciados que pueden tener vínculo con él y de mostrar qué otras formas de enunciación excluye; en otras palabras, es dilucidar cuál es esa singular existencia que sale a la luz en lo que se dice y nombra, y en ninguna otra parte.

Al recoger la singularidad del acontecer advierto cómo la imagen, entendida como simulacro, espectro o proyección, llega bajo la forma de una suspensión de la realidad y sus referentes, cómo la imagen es el cadáver de una experiencia pues habla como la muerte, como el trazo de lo que pasa al acontecimiento, acontecimiento que se retrata a sí mismo bajo la forma de una imagen como muerte; solo simulacro, solo ficciones como aquello que nunca es lo que es y, por tanto, como aquello que siempre está pasando. Este devenir acusa los restos de lo que no puede llegar bajo la forma de un presente, acusa el hecho de que en un enunciado, en su singularidad, acontece su desaparición. Pero que abre una historia, la historia de la máscara del género; ahora bien, la historia de los modos de pertenencia a la categoría género ocurre cuando ésta, al desvanecerse, se hace presente, vive en su muerte. De esto se sigue la necesidad de legitimar, bajo un poder de sujeción, la representación del género a través de la ficción del sujeto sujetado a su imagen Yoica.

Por último, la condición política que asume la muerte es desde su estatuto de espectro, entendido éste como el espacio latente e invisible que hace posible tener una mirada que proyecta una subjetividad incardinada en dispositivos discursivos bajo un sistema de creencias que interpelan la posición de género. Dicho espectro opera como proyección de cognoscibilidad donde las imágenes que el sujeto se crea a sí mismo bajo el fantasma del género, logran legibilidad creando un espacio imaginario que en realidad es un espacio de disuasión, de duelo de la imagen y de lo imaginario.

### **2.5.2 Mirada, Ideología e imaginario.-**

Existen muchas nociones de lo que es la ideología, desde una actitud contemplativa que abandona su sujeción a la realidad social hasta un conjunto de creencias e ideas falsas que legitiman un poder político dominante.

Partiré con ciertos ejemplos que ilustran situaciones que al parecer no son ideológicas pero que, no obstante, esconden ciertas prácticas bastante más ideológicas.

Cuando se denuncia un procedimiento como “ideológico por excelencia”, se puede estar seguro que su inversión no es menos ideológica, por ejemplo: el hecho de transformar en eterna una condición que es históricamente limitada, como es la ideología del género, o la necesidad de identificar una superioridad necesaria en un suceso contingente. La contingencia sin un sentido de lo “real”, entonces se internaliza, se simboliza y se le provee un significado y esto también podría ser ideológico; lo mismo si invertimos la idea de internalizar una contingencia externa, a saber, la externalización del resultado de una necesidad interna y aquí, la crítica de la ideología es identificar la necesidad oculta en lo que aparece como una mera contingencia.

Por otro lado, ocupar la noción de culpa subjetiva y responsabilidad personal para librarnos del compromiso de actuar frente a un suceso ideológico, obedece a la necesidad de ocultar la confusa textura operativa de las presuposiciones histórico-discursivas que no solo posibilitan el escenario para la acción del sujeto, sino que además delimitan los ejes de su significado: buscar la causa del mal funcionamiento del sistema en la “culpa” del sujeto responsable o atribuir una calificación moral al mayor porcentaje de delitos que hay en una sociedad imposibilita cualquier análisis de las condiciones ideológicas que subyacen a tales acciones. Esta es una lógica de “culpar a las circunstancias”. La paradoja que existe en todos estos ejemplos se inclina en la idea de que el apartarse de lo que advertimos como ideología sería la forma en que nos volvemos sus esclavos.

Como afirma Slavoj Zizek en su artículo *El espectro de la ideología*, el concepto de ideología no debe entenderse bajo la problemática representacionista: *la ideología no tiene nada que ver con la ilusión, con una representación errónea, distorsionada de su contenido social*<sup>65</sup>. Una ideología no es forzosamente “falsa”, puede tener un contenido cierto y preciso, pero lo que interesa y en lo que habría que detenerse es en el modo cómo el contenido se relaciona con la posición subjetiva que supone su propio proceso de enunciación, es decir, cómo dicho contenido, ya sea verdadero o falso, es eficaz respecto de alguna relación de dominación, relación que se legitima de un modo oculto, pues la eficacia de lo ideológico es precisamente no visibilizarse. Esto devela cómo un pensamiento o un contenido se inscriben en su objeto, en una “realidad objetiva” o que se va tornando objetiva por estos mismos mecanismos de legitimación.

Siguiendo a Zizek , voy a agrupar las diferentes nociones de ideología en torno a tres ideas fuerza, por un lado, voy a concebir la noción de ideología enmarcada en un complejo de ideas, creencias y convicciones que no son sino una forma de doctrina de la misma. Esta “doctrina” puede ser tomada como la ideología “en-si”, pues al ser un conjunto de creencias su objetivo es la persuasión de “su verdad”. La crítica a esta idea de ideología se asimila a lo que podría ser la lectura de un síntoma, pues de lo que se trata es de develar lo no dicho o lo que subyace al relato oficial ideológico, es descifrar aquello latente que, en alguna medida, está separado de su intención real porque el contenido mismo de la ideología, es una comunicación distorsionada pero que, al mismo tiempo, es eficaz porque sus argumentos discursivos presuponen la invisibilidad de los mecanismos que regulan dicha eficacia.

---

<sup>65</sup> Zizek, Slavoj. “El espectro de la ideología” EN *Ideología: un mapa de la cuestión*. Compilador Slavoj Zizek. Primera reimpresión, Fondo de Cultura Económica. Argentina., 2004. pg: 13



Esta invisibilidad crea las condiciones para que no veamos el espacio preconstruido discursivamente y que veamos aquel relato oficial que se instala con los dispositivos discursivos; este espacio preconstruido nos sitúa en un lugar, lugar histórico, lugar de género, lugar de clase y de raza que nos hace “ver” y nos estructura nuestra esfera simbólica desde el cual percibimos y vemos la realidad.

Ahora bien, de acuerdo con Ernesto Laclau, podría hacer referencia a lo que él denomina como los “significantes flotantes” cuyos significados son establecidos por la forma de articulación hegemónica de los elementos ideológicos. Todo concepto o discurso está incluido en una cadena de semejanzas que logran apropiarse de alguna manera. El que logra mayor apropiación, logra la hegemonía discursiva y, por tanto, ideológica.

Por ejemplo, el tema de género, se impone en los sujetos bajo la diferencia sexual, diferencia que en alguna medida todavía nos deja atrapados con respecto al sistema ideológico del patriarcado, pues también condiciona la normativa binaria de lo que significa lo masculino y lo femenino. Quizás es mejor pensar que lo ideológico aquí se inscribe de acuerdo a ciertas tecnologías sociales que estructuran de antemano nuestra percepción de lo que es el género y nuestra inclusión en él, percepciones que se exteriorizan a través de la representación y autorepresentación de los sujetos, sujetos que también son efectos producidos por la ideología del género y que entran en lo que Teresa de Lauretis define como “tecnologías del género”. Ahora bien, también este sistema ideológico funciona bajo estos significantes flotantes y no solo bajo esto sino bajo la idea de ideología “en- sí”, pues es un sistema de creencias que se instalan en el imaginario y estructura nuestro espacio simbólico, desde la formación yoica .

La segunda idea fuerza de lo que se entiende por ideología tiene que ver con la exteriorización o materialización de la misma reflejada en las prácticas y rituales ideológicos, en otras palabras en las instituciones que funcionan mediante la exigencia de un sistema de creencias para poder justificarse. Aquí cabe el análisis de Althusser respecto de los Aparatos ideológicos del Estado (AIE). Todo ritual que se ejerza y se respete es una expresión y efecto de ciertas creencias. Por un lado, los rituales de las posiciones en el género es algo que se internaliza pero se exterioriza al nivel de institucionalizarse, por ejemplo, la familia y los roles que ocupan los hombres y las mujeres al interior de ella y no solo en la familia como una institución sino en todo orden social, los roles rígidos y establecidos son una práctica que se vuelven un ritual externo que genera performativamente su propio fundamento ideológico; por otro lado, la misma mirada y su estatuto de verdad impone ritualizadamente y repetitivamente un ideal regulatorio que ha marcado cada época bajo normativas que funcionan como visiones de mundo

Todo elemento exterior que impone disciplinamiento de las prácticas, a través de los cuerpos sexuados, designa un contenido ideológico. Si Foucault habló de micropoder en el fondo estaba haciendo referencia a la noción de ideología, aunque él nunca la haya mencionado.

Ahora bien, la idea de esta exteriorización de lo ideológico atribuye el carácter de un para-sí, de una otredad en la que se origina la interpelación y esta interpelación es una forma de constituirnos en la ideología que me parece sugerente abordarla y considerarla para nuestra investigación.

Por último, la tercera idea fuerza es el reflejo sobre sí misma, es como el estadio del espejo de Lacan. Si hablamos de una exteriorización, ésta es la que hace el acto reflejo, el volverse sobre sí, el en-sí y para-sí.

Lo que se produce aquí es una desintegración y autodispersión de la noción de ideología, pues ya no se concibe como mecanismo homogéneo que reproduce lo social, sino que se somete a una suerte de transformación de lo hegemónico en lo heterogéneo, heterogeneidad que está relacionada con mecanismos más locales. Lo que se advierte en esta noción de ideología es un para-si que opera en el propio en-si de la realidad. Si el para-si de la ideología tiene que ver con la materialización y posterior exteriorización de la ideología, esta materialización es, en definitiva, de las mismas creencias que son inherentemente ideológicas. Si el poder coercitivo de alguna ley sobre la sexualidad regula las normativas y prácticas de los sujetos, esta ley, aunque a veces implícita, supone la creencia en un sistema sexo-género determinado y definido de acuerdo al patriarcado. Por ejemplo, la ley del padre que plantea Lacan. En relación al movimiento alienación/separación, Lacan nos explica que en los primeros momentos de constitución del sujeto se produce una suerte de alienación con el otro, que en Lacan es como la unión necesaria del sujeto prematuro. Pero, luego se producirá un segundo momento de separación que se atribuye a la intersección de la función del nombre- del- padre para que se constituya en un sujeto deseante.

Lo que en la “naturaleza” del sujeto se presenta como un momento de alienación por su condición precoz, puede ser equiparado en la cultura con la imaginación o la misma formación del imaginario de un otro completo que ocupa el lugar del liderazgo, del totalitarismo, de la ley del padre y esto se internaliza y funciona desde una creencia casi dogmática. Esta ideología que opera bajo presupuestos y red de actitudes implícitas, casi “espontáneo” fundan un momento irreducible de la reproducción de las prácticas llamadas “no ideológicas”, pero que en el fondo son bastante ideológicas.

En este sentido la ideología de la ley-del-padre consiste en el intento de anular cualquier “línea de fuga”, como diría Deleuze, en querer cerrar la estructura en la *creencia* de una verdad absoluta que se presenta como una verdad de carácter social. Zizek (1992) hace referencia a este punto en las siguientes palabras:

“El totalitario tampoco cree en la ficción simbólica, en su versión de la vestimenta del rey; sabe muy bien que el rey está desnudo (...) Pero, en contraste con la autoridad tradicional, lo que el totalitario añade no es un “pero sin embargo” sino un “precisamente porque”: precisamente porque el rey está desnudo, debemos unirnos más, trabajar por el bien, por ello nuestra causa es extremadamente necesaria (...)”<sup>66</sup>

Tal como se puede ver en esta cita de Zizek, ésta es la presencia de una ausencia que representa el líder a través de la fascinación de las masas, de la ilusión de completud que hipnotiza al pueblo. Esta ilusión de completud es lo que me interesa denominar como ideológico.

Si la noción de imaginario tiene que ver con la identificación en un ideal, entonces esta noción está estrechamente relacionada con el concepto del ideal del yo. Este ideal es la imagen que nos gustaría ser, imagen de un narcisismo perdido y de una completud imaginaria. Si la identificación simbólica es aquella que representa el lugar desde donde nos observan, desde donde nos miramos, la identificación imaginaria es una identificación en relación y en nombre de la mirada de otro. Jugamos un papel identificandonos con un modelo, ese juego es un juego fantasmático, una teatralización, al igual que el acto preformativo del género, tal y como lo sostiene Judith Butler, que vendría siendo un efecto que produce y construye realidad. Ahora bien, toda la vida social se sustenta sobre la base de velos imaginarios que buscan la mirada del otro, estos velos son una imagen estetizada que está estructurada por los mecanismos ideológicos.

---

<sup>66</sup> Zizek, Slavoj, *El sublime objeto de la Ideología*. Editorial Siglo XXI, México. 2000. pg: 327

Es así como la noción de ideología no sólo puede concebirse más allá de una mera distorsión o falsedad sino que, además, como lo que estructura la realidad misma bajo la idea de inclusión en esta realidad. Lo que se enfatiza es que en la formación del Yo éste está incluido en la ideología de la realidad, realidad constituida por ese mismo Yo; este circuito re-flexivo y necesaria duplicación del Yo estando fuera y dentro de la realidad que, a su vez, se ha construido objetivamente, es lo que da testimonio de la existencia material, externa y objetiva.

Entonces la realidad que vemos nunca es “total” porque contiene una “mancha”, un punto ciego que señala mi inclusión en ella. Esto nos acerca a la postura de Hegel en cuanto sujeto y objeto (yo y realidad) están inherentemente “mediados”, *de modo que un desplazamiento “epistemológico” en el punto de vista de un sujeto refleja siempre un desplazamiento “ontológico” en el objeto mismo.*<sup>67</sup> Esto ocurre teniendo presente que en el Yo como sujeto subyace su gesto fundamental de sujetarse a si mismo, gesto que tiene que ver con una dinámica de sometimiento no sólo a su imagen yoica, sino que, además, a lo inevitable de la “pasividad” del objeto como presencia que nos mueve, perturba, traumatiza como sujetos, objeto que aparece y se hace visible como complemento espectral, fantasmático, es decir, como imagen.

El objeto es en su aspecto más radical lo que objeta, lo que perturba por su condición de fracaso pues no logra cubrir por completo “lo Real” de la realidad, que siempre supone una deuda simbólica pendiente. Este Real que sería, siguiendo a Lacan, la parte de la realidad que insiste en no simbolizarse, retorna como figura espectral. Ahora bien, no es que lo espectral sea la “ficción simbólica” sino que la realidad misma nunca se presenta en sí o “ella misma” sino que aparece a través de su simbolización incompleta/fracasada y es esto lo que nos perturba, pues tratamos de ordenarla imaginariamente como completa, sin la sensación de la falta o el vacío, es decir, sin la sensación de muerte.

---

<sup>67</sup> Zizek, Slavoj. *Visión de paralaje*. Traducción de Marcos Mayer. Primera edición, Fondo de Cultura Económica. Buenos Aires. 2006. pp: 25-26

El espectro de lo ideológico tiene que ver, entonces, con la idea de una aparición espectral que llena el vacío de lo Real, creando una fantasmática de completud. Si la realidad nunca está completa por el obstáculo de “lo Real”, en sentido lacaniano, esto mismo hace surgir las simbolizaciones; entonces, la realidad como tal, a saber, la construcción de la objetividad como “la” realidad no puede reproducirse sin mistificaciones ideológicas y lo que la ideología ofrece es la construcción simbólica de la realidad a través de la fantasmática de lo imaginario pues construye una determinada imagen de completud.

El examen de la ideología es la re-escenificación fantasmática del encuentro con lo Real, esta re-escenificación significa determinar las coordenadas de lo que es efectivamente posible, pero, además, controla el sueño imposible en términos de mantenerlo de modo aceptable. Siguiendo a Žižek, la idea de un imposible tiene que ver con la noción de proximidad pues al mantenernos a una distancia crítica mantenemos enfocada la cosa como una imagen pero sin acercarse tanto para no distorsionar la imagen ni descomponerse, por eso Žižek no recoge la idea de ideología como distorsión de la realidad, sino que la toma como proximidad.

“El truco ideológico, por consiguiente, es el de mantener el objeto a cierta distancia para sostener la satisfacción derivada del fantasma si pudiera tener a X podría realizar mi sueño. La ideología regula esta distancia fantasmática para, por así decir, evitar lo Real en lo imposible: esto es, los aspectos traumáticos involucrados en cualquier cambio (imposible)”<sup>68</sup>

Finalmente el fantasma ideológico de lo imaginario tiene que ver con un modo de escape de los efectos traumáticos de lo Real, lo que la fantasmática de lo imaginario oculta es lo primariamente reprimido en la realidad, expone una imagen de completud velando los antagonismos que impiden constituir a la realidad como una totalidad cerrada, pero paradójicamente estos mismos antagonismos son los que mantienen la sensación de “unidad” y completud que testifican una suerte de armonía. Antagonismo como la brecha o tensión inherente del propio uno, brecha que separa el uno de sí mismo, el yo en su otro, el yo de su imagen Yoica, el sujeto del objeto.

---

<sup>68</sup> Žižek, Slavoj. *Arriesgar lo imposible: conversaciones con Glyn Daly*. Traducción de Sonia Arribas. 1ra edición, editorial Trotta, Madrid. 2006 pg: 19.

Donde lo ideológico, en este antagonismo oculto por el espectro de la ideología, pone el acento en uno de los dos polos, a saber, en el “principio masculino” que ha devenido uno, es decir, no hay dos discursos antagónicos, uno masculino y otro femenino: hay un discurso dividido desde adentro por el antagonismo sexual; discurso hegemónico por la misma sensación de unidad.

Quizás analizar la brecha en sí misma nos introduce en la *y* que separa la unidad de completud e instala la diferencia (*differance*) como el quiebre. Por ejemplo, si la completud es la “humanidad”, como unidad *y*, por tanto, bajo la forma de ideología, pues funciona como un medio neutral entre hombre/ mujer; la *y* que separa al hombre *y* la mujer son ubicados como los polos antagónicos pero complementarios que aparecen como el espectro ideológico de la completud donde la mujer representa el aspecto de la existencia concreta y el hombre representa la universalidad. Lo que habría que dejar en claro es que la represión primordial de un antagonismo o fisura es lo que supone la constitución de la realidad como completud.

Sugiriendo esta triada, en-si, para-si, en-si/para-si de la ideología, la imagen del género materializada en cuerpos sexuados, vendría a ser un en-si en cuanto persuasión discursiva de “verdad”, es decir, introyectamos un relato oficial preconcebido discursivamente; por otra parte, la imagen del género es un “para-si” porque dicha imagen se exterioriza a partir de rituales regulatorios expresado en normativas del cuerpo, entonces, vemos cuerpos a partir de la interpelación subjetiva de una Imagen Yoica bajo un principio de identidad fija y binaria; por último, la imagen del género es un “en-si/para-si porque es un re-flejo sobre si, un retorno de la construcción de una imagen de completud que se internaliza en el imaginario formando una huella psíquica que se torna heterogénea, pero, a su vez, esta sensación de completud internalizada es la imagen fantasmática de un Yo ilusorio que se refleja, se proyecta como un espectro que llena el vacío y la fragmentación.

Es en este aspecto triadico que Paz Errázuriz va a imponer su impronta fisurando lo ideológico que tiene la imagen de género. Ella desde sus fotografías, va a romper las marcas identitarias del género que han normado de forma rígida y fija las categorías para nombrar, pensar y mirar los cuerpos. Su gesto político va a ser la subversión y la parodia, la ironía seductora que recorre otros territorios corporales, pues al exhibir cuerpos a la deriva del imaginario convencional, pone en tensión dicho imaginario y deja visibilizar lo obscuro, lo de-generado, lo grotesco como lugares de abyección. Aquello abyecto que ronda el terreno de lo ominoso es precisamente la marca política y subversiva, pues traveste la mirada fálica y deja que se expresen las fantasías más ocultas, muestra el retorno de lo Real que se deja visibilizar mirando al sesgo; hace el gesto de ir desde la realidad a Lo Real dejando abierta la pregunta ¿cuan Real es la realidad?. Es Real en la medida que podemos aventurarnos a mirar Lo Real que hay en la realidad y desde esta mirada desarmar y deshacer el Yo-ilusorio de completud que ha normado el binario Yo-Uno-Universal/ Otro-excluido.

### **2.5.3 El lugar de la mujer: régimen de la desaparición.-**

Dicho lo anterior es menester puntualizar el carácter que va adquiriendo la mirada en este escenario espectral ideológico; desde esta perspectiva la mirada sólo puede ser definida como un discurso dentro de ciertas coyunturas inscritas en ideologías sexistas.

Por otro lado, la mirada expone representaciones y signos, pero dichos signos son una producción de una ideología dominante, por lo tanto, la construcción de imaginarios, de imágenes mentales que son proyectadas por miradas que son de reconocimiento del otro como otro legítimo, no son sino una práctica expresiva que llevan a cabo ciertas representaciones de la categoría género y que tiene su referente en la diferencia sexual, donde tanto hombre como mujer son una ficción, un destilado de discursos, diversos pero coherentes que dominan en nuestra cultura.



La ficción, el simulacro son un espectro ideológico con que nuestra realidad se cuenta sobre si misma, son la condición de los discursos en los que están representadas esas ficciones; luego, la imagen que surge de estas ficciones ejerce una atracción sobre la mirada que la proyecta. Si esto lo materializamos en la fotografía, ésta juega con esa atracción, con estos simulacros, con la muerte. Pues la fotografía es un modo de la pérdida, nos habla de mortificación, de fantasmas, de aquello que desaparece porque se vuelve imagen.

En la palabra desaparición subyace un elemento que tiene que ver con una técnica, pues remite a un modo de operar que exige un cierto tipo de agenciamiento que demanda, a su vez, imaginar, perfeccionar y poner a disposición de un poder ciertos actos ideológicos que requieren de toda la visibilidad posible. Estos actos visibles y agenciados pero, al mismo tiempo, ocultados e invisibilizados permiten introducirnos en los dispositivos técnicos que requiere la borradura de toda impronta, en entender y obrar bajo la idea de que la palabra desaparición consiste en proyectar, en reflejar una visibilidad invisible; dicha visibilidad solo es posible si concebimos la imagen como la técnica que hace posible volver visible aquello invisible, es decir, la muerte. Volver visible esta invisibilidad, esta desaparición es arrojar a la experiencia de un ausentamiento. Ausentamiento como aquel testimonio donde el espacio-tiempo de la presencia y la ausencia se adjuntan.

Ahora bien, en la imagen fotográfica, los trazos de luz y sombra permiten dar cuenta, testificar la visibilidad de dicha desaparición; sin embargo, esta testificación mueve al observador(a) a experimentar lo que no puede com-parecer. Esta experiencia es la experiencia del shock (Benjamin), la experiencia como pérdida. Esta pérdida identifica lo que toma lugar en cada imagen fotográfica: el regreso de lo que fue, el hacer presente lo ausente, visibilizar lo invisible. Lo que hace posible la imagen fotográfica es que los espectros, los fantasmas existan. Esta identificación entre el proceso fotográfico y la figura del fantasma se organiza alrededor de una relación irreductible entre vida y muerte que estructura la imagen fotográfica como un hecho. Cada intento, en el acto de espectralidad de la luz, de hacer presente lo desaparecido, presupone su mortalidad y señala que ya está retocado por la muerte.

Reformularnos la relación entre mirada e ideología, imagen y fotografía y, por último, el lugar que ocupa el género en dichas relaciones facilita suponer que en todo este juego de visibilidades e invisibilidades estamos asistiendo a una época de desaparición. Aquellas relaciones van encontrando su expresión en el lenguaje, en los discursos como aquello que ha posibilitado lo arbitrario y simbólico y ha trazado, a su vez, los modelos epistemológicos, las presuposiciones y las jerarquías de valor implícitas que actúan en la representación no sólo del género, sino particularmente de la mujer; mujer como el espejo y reflejo de la figura del hombre; como metáfora de una imagen y soporte de una mirada revestida de los efectos ideológicos expuestos más arriba.

La imagen se encuentra más allá de un valor de culto y valor de exhibición, ya que tiene un valor de destinación efectivamente político; hoy esa destinación tiene que ver, aunque parezca paradójico, con dejar que se exhiba lo desaparecido, lo sin-huellas bajo la forma de espectro ideológico. Este espectro ideológico recae y se sostiene en el lugar de la mujer; mujer como *objeto y fundamento de la representación, a la vez, fin y origen del deseo del hombre y de su impulso de representarlo, a la vez objeto y signo de (su) cultura y creatividad*<sup>69</sup>. En este contexto, lo desaparecido y sin-huellas es la figura de la mujer, mujer como espectadora que no asiste a la escena de lo que acontece, pues se encuentra en el vacío de significado, entre una mirada vigilante y posesiva y la imagen que aparece y se visibiliza por medio de la proyección de dicha mirada. Este “entre” como lugar de la mujer es un lugar no representado, no simbolizado donde la mujer no puede acceder a la auto-representación apareciendo bajo la forma de la desaparición. Con esto, sugiero que ha habido una desfiguración de la legitimidad de la mujer de contarse en su nombre propio pues la desaparición deslegitima toda obra y acto que trata de ser avalado por la mujer conllevando una suerte de subjetividad sin punto de vista.

---

<sup>69</sup> De Lauretis, Teresa. *Alicia ya no: feminismo, semiótica y cine*. Ediciones Cátedra; Universidad de Valencia; Instituto de la Mujer, Madrid. 1992 pg: 18

Entonces, la cuestión que subyace a toda relación entre imagen y mirada es la de su exhibición de los espectadores; espectadores que, en el caso de la mujer, se hallan afectadas por un sentimiento, por una sensibilidad ligada a la desaparición. La mujer es parte de ella por lo tanto se ve afectada debido a un cierto silencio, ligadas a dicho silencio que puede ser entendido como la figura de la muerte, como ausencia. Este silencio cobra vida bajo la forma de un daño, daño que sufre la mujer por su imposibilidad de testimoniar, de dar cuenta como un sujeto verosímil constituyéndose alrededor del vacío, de ese espacio vacío de significados dicho más arriba.

La pregunta es ¿cómo crear condiciones de visibilidad para un sujeto social diferente como es el caso de las mujeres? Para esto tenemos que tomar distancia con respecto a una idea de mirada que se vincula con la idea de identificación y poner de manifiesto el carácter de ilusión, de afecto y de fantasía como un tipo de proyección de la visión sobre la subjetividad que afecta a la forma que va adquiriendo la subjetividad expresada en el espectador (a) y cómo dicho espectador va siendo una producción que se va desarrollando a partir de la inscripción de los deseos.

El relato social que ha inscrito la ausencia de la mujer y ha definido las posiciones del significado, la identificación y el deseo acusan una suerte de comunidad sin obra por parte de las mujeres siendo lo que las mueve el sentimiento de un derrumbe del sentido. Esto devela una suerte de melancolía como acontecimiento de la desaparición de la mujer, como un signo o indicio en las maneras de pensar (la) de los espectadores.

La imposibilidad de representar (se) lo referente a la mujer advierte que la mujer, simbolizada en lo femenino, ha de descifrarse como censura. Esto devela la idea de la mujer como espejo, como reflejo o proyección; pues si bien, ella es un espejo que devuelve la imagen al hombre, también será el reflejo de una imagen, entendida como un alter ego. Esta imagen que se expone como figura de la mujer no es sino el negativo de la imagen del hombre. Negativo como el reverso, como la imagen latente o silencio que aparece pero fuera de toda representación, fuera de toda escena, fuera de todo Yo (Irigaray).

He aquí la inscripción, el sentido de un sentimiento de aquello más oscuro y lejano, que se instala en una mirada que proyecta una imagen de sí totalmente informe, sin-figura; una borradura de toda huella indicial que implique la diferencia, lo otro del monismo masculino, pero para que esto se produzca es necesario un uso privado de toda racionalidad, pues requiere privar, velar, invisibilizar dicha huella. Al producirse dicha operación surge el deber de la obediencia a aquel monismo; obediencia que tiene que ver con tachar lo otro y alojarlo en la censura. Censura que toma cuerpo como la nada, como la ausencia o la falta.

Tal como sostiene Luce Irigaray, la censura tiene que ver con la castración y para abordar tal análisis va a ser un recorrido por el tema de la mirada y su relación con la “diferencia” sexual. La mirada es un saber, un *ojo-pene*, una *mirada fálica*<sup>70</sup>, esta mirada fálica tiene el poder de decidir y visibilizar lo invisible, lo desaparecido, a saber, la falta en cuanto esta falta remite a una *nada que ver*<sup>71</sup> y nada que mostrar a la mirada fálica o al ojo-pene. Es esta nada la que va a traducir la marcha de la castración que com-(a)parecerá en el funcionamiento de lo imaginario y, por tanto, de toda imagen especular que esté dominada por dicha mirada falocéntrica. Si la castración, dirá Irigaray, remite a no tener nada que ofrecer a la mirada y, por lo mismo censurar cualquier posibilidad de *otra economía libidinal*<sup>72</sup> por no cumplir con la semejanza de la libido del hombre; entonces la castración instalada en la mujer obedecerá a la idea de que ella no ofrece una verdad, no entra en los modos de representación condenándola a su desaparición. El que la mujer se muestre en su desaparición pone de relieve que la castración, como aquella nada que ver, es el mecanismo político-ideológico para hacer de la mujer lo desaparecido y el estatuto de la falta. Notemos que Irigaray pone énfasis en la mirada porque el niño y la niña al entrar en el complejo de edipo, toman conciencia de la “diferencia sexual”, diferencia reducida a lo meramente biológico, pero que va a determinar los parámetros visibles de la sexualidad, visibilidad que se expone en lo masculino.

---

<sup>70</sup> Irigaray, Luce. *Speculum: espéculo de la otra mujer*. Editorial Saltés. Madrid. 1974 pg: 49

<sup>71</sup> Ibidem

<sup>72</sup> op cit. Pág: 50

Desde esta perspectiva el ojo-pene entra en escena como el paradigma fundacional de la posibilidad de existir de forma legítima y reconocida, como un arquetipo trazado por el falo. Si no hay nada que dicho ojo pueda ver, entonces se produce el devenir de la castración. Es el ejercicio de la mirada que tiene que ver lo visibilizado la que hará posible la imposibilidad como consumación de la castración. *La mirada del niño precede en el horror a la de la niña, que sólo reitera, confirma por reiteración, lo que aquél habría visto o no visto*<sup>73</sup>

El deseo que provoca la mirada o el ver nos enfrenta, nuevamente, a lo ominoso ante el desconcierto de lo no-idéntico, de lo no-identificable, desconcierto por el impedimento de no poder reconocerse en ese otro como es la figura de la mujer; esta experiencia ominosa, de extrañamiento ante esto desconocido provocara el velo, la censura de aquella situación que hace emerger una nada, un vacío, una ausencia que ver. Esto es algo incontrolable para la mirada fálica y, al mismo tiempo, la nada, el vacío es una amenaza al velo o disfraz de la presencia, de la representación propia de los mecanismos de control y privatización de sentido, dominados por el falo. Es el funcionamiento de una ley que toma distancia negando aquello otro, aquella diferencia que amenaza con perturbar su dominación. Pues dicha diferencia es parecido a una alteridad como aquella extrañeza, aquella radicalidad que inquieta.

Desde esta inquietud Irigaray sostendrá su análisis pues si la ley del falo es precisamente castrar y censurar la “nada que ver” depositaria de las mujeres, cabe preguntarse qué hay debajo de esta inquietud que embarga a la mirada fálica. Lo propio de inquietarse es la incapacidad de “ver” aquello que no se puede ver y eso que se oculta es justamente el no-deseo por el ojo-pene por parte de la mujer.

---

<sup>73</sup> op cit. Pág: 52

La castración se ha instalado en la mujer para hacerla desaparecer; pero esta censura reprimida hace síntoma, aparece bajo un deseo-otro que la mirada fálica no es capaz de soportar pues al aparecer un deseo distinto al deseo por poseer el falo o aquello que no se tiene, necesariamente suscita más angustia por parte del hombre a perder el falo y, por tanto, caer en la nada. El espejo aquí es que la mujer es imagen del hombre en cuanto imagen de la seguridad de tener y seguir teniendo el pene, pues ella representa la imagen de un anhelo o deseo de visibilizar y exteriorizar el pene, imagen que confirma la presencia del hombre en desmedro de la mujer. Presencia que opaca y censura a la ausencia como imagen en negativo de la angustia de la castración que sólo puede ser representado por la mujer en cuanto ausencia o nada. Pero, finalmente, esa imagen en negativo depositada a la mujer no es sino el revés de la autorepresentación de lo masculino que no es capaz de ver su invisibilidad, su negativo que, sin embargo, está siempre latente, pues recordemos que el complejo de castración también lo vivencian los muchachitos. Por lo tanto, el sentimiento de angustia ante la posibilidad de castración se asume a partir de la proyección hacia la mujer como aquella que efectivamente tiene celos por carecer de aquello que se ve y que por lo mismo cobra un sentido de valor transformándose en el fetiche de la mujer, este fetichismo será el patrón del valor de cambio por parte de la mujer. Y que no es sino el ojo-pene.

La hipótesis que aventuro es, pues, de que si la mujer es el lugar de la censura, de lo no-representado, de un tipo de negatividad que sostiene y confirma la visibilidad de lo masculino, expresado en su *deseo-discurso-ley del hombre*<sup>74</sup>, entonces la invisibilidad depositada en la mujer demuestra que ella autoriza, mediante su estado de invisibilidad, todas las proyecciones posibles por parte de la mirada-fálica. La mujer se vuelve una imagen, imagen como lugar de goce oculto, secreto, insaciable, ávido donde el “mirón” goza de una liberación inigualable, de un desafío a las prohibiciones. Al volverse imagen, la mujer es espectro, es una huella que com-parece en dicha espectralidad, luego, el espectador al verla se contacta con su obsesión. Obsesión como lo extrañamente familiar.

---

<sup>74</sup> op cit: 56

Lo que interesa destacar es que la figura de la mujer como imagen es la figura de la fotografía como el retrato<sup>75</sup> de lo sido, de la aparición de una proyección que nunca fue y, por lo mismo, cae en el terreno de la ficción y la ilusión. Si bien, la imagen- foto opera bajo un régimen de creencias, pues opera mediante apariciones que el espectador cree, lo que nos hace pensar en clave fenomenológica; este régimen es espectral en cuanto lo espectral es una ideología de apariciones que está ligada a un mercado de miradas. Miradas de agenciamiento que proyectarán en la imagen de la mujer, algo íntimo que tiene que ver con los fantasmas personales, pero todos estos fantasmas se cruzan en una proyección colectiva creando una comunidad de visión o representación sobre la figura de lo femenino.

La figura de la mujer, como imagen, es un espectro y, por lo mismo, es un enigma que juega en el simulacro del “como si”, como si tuviera el pene, como si fuera algo, etc. Este “como si” nos lleva a plantearnos dicho enigma como aquella huella que se graba en una suerte de “esto tuvo lugar aquí” que es parecido a lo sido de la imagen-foto. Entonces, la imagen que proyecta la mujer es espectral en la medida que es un simulacro del “como si esto tuvo lugar aquí”. Este simulacro relata desde donde no se vuelve, llámese deseo originario o vuelta a la fusión con la madre que ha devenido en lo ominoso y siniestro; este simulacro se deja aparecer “sin velos”, pero paradójicamente él es el mismo velo que cubre algo tenebroso, abismal, siniestro. Al relatar desde un lugar donde no se puede volver, relata desde la muerte, ella nos muestra aquello que no debería dejar rastros; rastros del testimonio, rastro del olvido, rastro de la muerte o rastro del sin-rastro. Este rastro es lo que re-presenta la imagen de la mujer y, por lo mismo, es la “re-presentación” de la huella que se inventa<sup>76</sup>. Invento que también puede ocuparse como un gesto político de descubrirse. Volveremos sobre esto en las conclusiones.

---

<sup>75</sup> Retrato como una acción de retracción, *retracto*, *retrahere* o *retroceder*, *re-traer*, *volver a traer*, *rememorar que la vida está suspendida y escondida en la intimidad del espejo como rememoración de la falta*. Errázuriz, Pilar. *Filigranas feministas: psicoanálisis, memoria, arte*. Primera edición, editorial libros de la elipse. 2006. pp: 135-136.

<sup>76</sup> La palabra inventar viene del latín *invenio* que significa: descubrir, encontrar. Pero también tiene una acepción que dice relación con la idea de hacer venir aquello que no está, pero que aparece o hace venir a través de un relato, una ficción y por qué no decirlo, de un relato como discurso “sobre” algo que no está pero que aparece a través de lo ya dicho. Luego esto ya dicho que se inventa, en alguna medida, es el rastro del sin-rastro; es el discurso “sobre” algo imposibilitando a ese algo (en este caso la mujer) emerger sin el relato que se dice sobre ello. Lo que interesa destacar con esto, que la re-presentación de la mujer es volver a hacerla presente bajo un relato de lo que se dice sobre ella, una doble y triple visibilidad; por un lado, la re-

---

presentación es ya volver a presentar algo ausente y el relato sobre ella es el invento que se le aplica al nombrarla como mujer. Quedando imposibilitada a tener un nombre propio.



## **CAPÍTULO III.-**

### **III.-EROTISMO, CUERPO Y OBSCENIDAD (off-scene) EN LA MIRADA FOTOGRAFICA DE PAZ ERRÁZURIZ.-**

### **3.1 LA DECONSTRUCCIÓN DE MIRADAS: ONTOLOGÍA DEL PUNCTUM.-**

¿Acaso será posible hacer un acercamiento a la obra de Paz Errázuriz en clave ontológica? El ejercicio reflexivo que subyace en las fotografías de Paz Errázuriz es la de una lógica del sentido que relaciona la estética de la imagen con la presencia de la ausencia propia de lo que hemos venido desarrollando a propósito de la fotografía como medio para expresar la ausencia de cuerpos en estado de exclusión, tanto femeninos como masculinos, y como medio para expresar la posibilidad de la ausencia del género entendido desde el falogocentrismo.

Fotografía como duelo, como aquello desaparecido que, sin embargo, se testimonia en *lo sido*. La impronta estética de la mirada fotográfica de nuestra autora nos da señas a detenernos en lo indecible que traza lo que aparece como presencia pero que, no obstante, es una traza de la fugacidad del devenir presencia. Fugacidad como lo que define el instante en cuanto éste persigue precisamente extraer imaginariamente el flujo temporal, un “punto” singular de extensión casi nula pero que da cuenta de la esencia de un acontecimiento. Y esto ya es un acercamiento que traduce lo ontológico. Ahora bien, representar un instante, a condición de elegir ese instante como lo que va a expresar y significar un suceso o acontecimiento, no corresponde a ninguna realidad fisiológica o naturalista sino que se enmarca en una línea plenamente estética desde la cual es posible apoyarse en “codificaciones” semánticas de los gestos, las posturas o de toda una escenificación. Entonces, el instante que trata de “registrar” la mirada de Paz Errázuriz va a estar revestida de una cierta movilidad en el sentido no ya de una detención del tiempo sino de interrogar la fugacidad del acontecimiento e introducirlo en la dimensión de lo obtuso como aquel nivel huidizo, pertinaz, resbaladizo. Volveremos sobre esto.

En esta dinámica, la mirada de Paz Errázuriz va fabricando alegorías que aparecen como una fenomenología de la imagen donde se establece no solamente la ausencia sino también, y simultáneamente, la presencia del *esto ha sido*<sup>77</sup>. La diacronía de esta paradoja nos instala en un estilo fotográfico distinto que diferencia el mirar del ver. Como diría Roland Barthes, la fotografía *separa la atención de la percepción*<sup>78</sup> manifestando menos la percepción que la atención. Lo que intenta explicar Barthes es que la mirada sustrae a la visión expresándose pero reteniéndose por algo interior, es decir, el acto de mirar implica un ejercicio de contención hacia adentro, es una mirada retrospectiva que “reprime” y oculta. Esto no lo hace la visión, por eso mirar es distinto a ver; cuando miramos ponemos en marcha un efecto-de-verdad (es esto) con un efecto-de-realidad (esto ha sido). Este movimiento nos lleva a un plano de locura, a una forma de alucinación que, no obstante, posibilita tener conciencia de lo falsa que puede ser la percepción (es esto) pero de lo verdadero del tiempo (esto ha sido).

Precisamente lo que expone la mirada fotográfica de Paz Errázuriz es la de transitar por esta locura poniendo entre paréntesis o en suspenso un imaginario generalizado que ha desrealizado el mundo de los conflictos y los deseos con la justificación de domesticarlos y, además, ha obligado a paliar la demencia que amenaza con provocar un estallido. Al transitar por esta locura trata a la imagen fotográfica desde la demencia, demencia como el *punctum* que permite ir más allá de la realidad de lo representado y plasmado en la imagen para llegar al roce de la pulsión de muerte.

La mirada fotográfica de Paz Errázuriz hace recordar la pérdida de toda significación, la legitimidad de toda ausencia; más allá que la fotografía en-si contenga la muerte, mirar a través del ojo fotográfico de Errázuriz conmemora el lugar de la falta lo que devela una suerte de posicionamiento por parte de ella que es desde la distancia, desde una sujeto espectadora que observa/obtura la com-parencia de una ficción cuyo efecto es la angustia de lo fugaz, pero al mismo tiempo provoca un deseo que es errático y que imposibilita la captura de toda huella que deja el fantasma.

---

<sup>77</sup> Barthes, Roland. *La cámara Lúcida: nota sobre la fotografía*. 3ra edición, Paidós Comunicación. 1994. pg: 193

<sup>78</sup> op cit: Pág: 188

Lo que nos confiesa la obra de Errázuriz es la de una relación amorosa entre deseo e imagen lo que transcribe el fantasma como aquello que se traduce en un ir siendo e ir proyectándose, es una forma de ser que *es* en todos los casos sus mismas posibilidades y sus mismos deseos. Pero si esas posibilidades se agotan ¿qué es lo que nos queda? Nos queda un “yo” *distante*<sup>79</sup>.

La distancia que toma Paz Errázuriz es precisamente para posicionarse en otras formas de mirar que implica des-hacer el encuadre perspectivo en el cual hemos estado situados y atreverse a mirar aquello invisibilizado y excluido; desde esta postura ella captura y delata, al mismo tiempo y con su ojo acuciante, el revestimiento formal y rígido de las marcas binarias del género. Es a partir de su mirada que va a criticar las formas categoriales y rígidas que se inscriben en el imaginario visual controlando y sitiando, a través de un *ojo de poder*<sup>80</sup> los cuerpos y, por tanto, el género.

Al mismo tiempo que Errázuriz devela esta singularidad de un acontecimiento, como es el control de la mirada a partir de un ojo de poder, no sólo toma distancia sino que además la convoca como víctima de lo ilusorio del significante y del fantasma del género. De ahí su búsqueda desenfadada de obturar la falta y visibilizar lo desaparecido. Este desdoblamiento, este juego dialéctico entre yo/ella (Yo que denuncia, ella que es víctima) no es sino un sentimiento melancólico en el sentido de dejar de ser un “Yo”, de asistir a su muerte y su ausencia y conformarse con ser un extranjero (ella) que ve desde la distancia esa realidad en ocaso.

Este ejercicio es propio del fotógrafo(a), pues es un él/ella que trata de capturar el referente perdido, hace un diálogo con la muerte. Muerte que se inscribe en el recuerdo de lo “*ya sido*”, recuerdo que no funciona desde las determinaciones temporales: presente, pasado y futuro, pues la imagen fotográfica captura una singularidad temporal desde un suceder, como un presente que está en constante negatividad de dejar de ser.

---

<sup>79</sup> Barthes, Roland. *La cámara Lúcida. Notas sobre la fotografía*. 3ra edición, Paidós Comunicación. pg.: 13

<sup>80</sup> Richard, Nelly “Submundos y grietas de identidad” *EN Fotografía 1983-2002*. Errázuriz Paz Segunda edición 2004. pp: 10

Esto se resuelve en una estética que se hace y se desvanece ya que el tiempo va borrando la fugacidad del instante, sellando una actualidad que “es” irrepetible y es aquí donde surge la “esencia” que quiere capturar la fotografía. La fotografía captura ese desaparecer inmediato, captura el “ahora”, el instante que se transforma en lugar: espacial y que queda registrado en la retina de la *memoria técnica*<sup>81</sup>.

El instante como singularidad acusa, por su sola existencia, que hubo algo indubitable, entonces la fotografía es lo que plasma la huella de un referente, pero un referente que tiene que ver con la singularidad del aquí, del allá o del gesto; referente que no es estático sino que está cargado de un estilo de reproducción. Este estilo no es sino el tratamiento de la imagen bajo la acción del creador y cuyo significado estético o, también, ideológico remite a determinados contextos que reciben y observan dicha imagen.

En el caso de Paz Errázuriz, ella fractura dicho contexto con la plasmación de una singularidad que podría inscribirse en lo inesperado, en lo que se precipita y toma por asalto los sentidos y la sensibilidad. Lo que ella desea capturar es la singularidad de lo abyecto y lo ominoso que no es visible ni vivible pero que emerge bajo la forma de lo desgarrado. Esta singularidad, este instante capturado es la manifestación de la huella de la degradación que agrieta el orden establecido y exhibe los residuos y desperdicios de lo que el simulacro de la identidad simbólica y cultural marginó. Es aquí donde mejor se plasma la impronta de lo ominoso, impronta que se ha cubierto bajo las ficciones y fantasmagorías de miradas cotidianas de un exhibicionismo mercantil.

---

<sup>81</sup> Richard, Nelly. “Imagen-recuerdo y borraduras”. *EN Políticas y estéticas de la memoria*. Editorial Cuarto propio. pg.: 165.



La reflexión crítica que podría advertir en la mirada fotográfica de Paz Errázuriz nos sitúa ante la presencia de ciertos mensajes que ella ha querido transmitir y que crean las condiciones para que surja una conciencia reflexiva sobre lo mirado. A través de esta conciencia Páz Errázuriz quiere dilucidar la intención de la equivalencia entre saber y percepción, es decir, la apertura a diversas lecturas simbólicas que tienen sus fotografías y que fracturan un contexto determinado.

Siguiendo en esta Línea, Barthes puede ayudar a recoger de mejor manera esta posición. Para Barthes la fotografía contiene dos niveles de mensajes: uno denotado y otro connotado. Sobre el nivel de lo denotativo, la imagen fotográfica es una analogía, pues es un encuentro entre imagen y mensaje directo. El ver una foto nos devela el carácter de similitud con un encuentro “real”.

Esta idea siempre ha estado plasmada en lo que se ha entendido por fotografía; yo tomaré distancia al respecto, pues ya he señalado el carácter ilusorio que tiene la imagen plasmada por una mirada que recorre los territorios y las fronteras de la cotidianidad. Esto es evidencia, es entrar en el orden de lo certero y la fotografía, al concebirla desde “lo sido”, generalmente se concibe como la testificación de que existió un referente, un “esto estuvo ahí” que posibilita tener un registro de la realidad.

Por otro lado, el nivel connotativo es el modo cómo una sociedad determinada ofrece su lectura con respecto a la imagen. En este caso, la retórica de dicha cultura determinará los estereotipos bajo los cuales algo debe ser fotografiado. Estereotipos que no son sino las codificaciones bajo las cuales nuestra mirada se condiciona. Ahora bien, en este nivel se puede reconocer significaciones que van más allá de lo evidente, de lo obvio. Si bien, en la imagen fotográfica se parte del supuesto de que aquello que aparece es verdadero, existen ciertos niveles de significación que son más profundos que ese acto de aparecer o ser visible. Esa vehiculación de mensajes a partir del reconocimiento de ciertas formas específicas, que en rigor van más allá de lo meramente fotográfico, requerirán de un esfuerzo mayor para poder hacer la distinción entre lo fotográfico y lo extrafotográfico<sup>82</sup>.

Podría sostener que la búsqueda de nuestra autora es la de una mirada desviada, de soportes indirectos, de referentes oblicuos, en otras palabras, hacer de la imagen una escritura y relato de ruinas, una micrología que hace de la fotografía un encuentro de sentidos, sentido como aquella sintaxis que es capaz de articular un relato, relato que se enmarca en formas de decir que escapan a lo ya establecido.

---

<sup>82</sup> La distinción que estoy estableciendo entre fotográfico y extrafotográfico tiene que ver, por un lado, con reconocer el “acto fotográfico” en sí, a saber, la mecánica de la foto y aquello que escapa a esa mecánica y que entra en el orden cultural o simbólico donde cada elemento de la imagen fotográfica cobra mayor o menos significación dependiendo del observador. En este caso, el advertir un tipo de mirada que opera como un ojo de poder y fálico, no puedo dejar de interrogar dicha mirada y sospechar que detrás de cada sujeto observador existe un sinnúmero de codificaciones ideológicas que hacen del acto de mirar un ejercicio que se escapa a lo inocente.

El carácter connotativo, entonces, que presentan las fotografías de Paz Errázuriz recoge lo que Barthes señala con la denominada *connotación perceptiva*<sup>83</sup>, a saber, que el relato que pueda descifrarse en sus fotos dependerá del saber con que una cultura se da a entender. Desde luego, dicho saber estaría en estrecha relación con el orden perceptivo que verbaliza y nombra los significados y el sentido de una fotografía. Desde este punto de vista, la imagen que se capta en las fotografías de Errázuriz va más allá de lo obvio, pues entra en el orden de un metalenguaje interior que es el habla como aquella lengua que es capaz de articular lo visto y nombrarlo. Desde luego, el tema de la percepción ya lo he tratado en los capítulos anteriores y, por lo mismo, estoy pensando la connotación perceptiva desde las delimitaciones conceptuales trabajadas anteriormente, a saber, que la percepción es más fragmentada de lo que uno cree y, por lo mismo, ya no puede ser entendida desde una teoría unificada a pesar de que, en una primera impresión y de forma inmediata, el sujeto percibe bajo relaciones de figura y fondo. Y, por otro lado, que el proceso de formación de la conciencia, desde *el esto* inmediato<sup>84</sup> hasta las más complejas interpretaciones, no son sino efecto de cómo nombramos e interpretamos lo que vemos.

Sostengo, por mi parte y siguiendo a Barthes que, además de un sentido obvio que podría vislumbrarse en las imágenes de nuestra autora, también existe un sentido obtuso que es más interpretativo, que tiene que ver con un significante sin significado y por lo mismo es muy difícil de nombrar. Este sentido obtuso no puede describirse porque no representa nada. Este sentido obtuso recoge un cierto erotismo que contiene lo contrario de lo bello y hasta de lo que queda fuera de la contrariedad, es decir, el límite, la alteración, la desazón y hasta el sadismo. En otras palabras, el intento de Paz Errázuriz es la de exponer o visibilizar Lo Real (entendido desde Lacan) y desde esta exposición sus imágenes jugarán con la exterioridad del lenguaje que nombra lo que entra en el orden de lo aceptado.

---

<sup>83</sup> Barthes, Roland. *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos voces*. Ediciones Paidós. Barcelona, 1986. pp: 23-24-25.

<sup>84</sup> En el primer capítulo señalamos el proceso de percepción tal y como lo entiende Hegel, es decir, desde la inmediatez del esto, hasta la formación de la conciencia y la autoconciencia. Pero lo que destacamos es que ese proceso se va articulando dialécticamente lo que conlleva pensar que en cada acto perceptivo el sujeto exterioriza su subjetividad, en otras palabras, el sujeto *pone* la objetividad como el *esto* certero que, no obstante, es certero por la inmediatez sensible que capta e interpreta para posteriormente exteriorizar dicha interpretación, legitimándola como si fuera certero.



Si podemos advertir una exterioridad que arranca de lo representable y convencional es porque Paz Errázuriz juega con lo más siniestro que perturba y esteriliza, juega con la disolución de cuerpos convencionales y “bellos” para con-fundirse con lo discontinuo e indiferente al imaginario en su sentido obvio. Lo interesante de sus imágenes es que ella asume la in-congruencia, la im-pertinencia del significante como es el sentido obtuso.

Ahora bien, ¿en qué sentido lo obtuso\_\_según podemos concebirlo en coincidencia con Barthes, quien nos invita a retomar las imágenes, mirar al sesgo para ver su sentido obtuso y desde ahí, explorar los estados límites del psiquismo\_\_ está en directa relación con lo Real lacaniano y lo ob-sceno de Lauretis? Su relación tiene que ver con que el sentido obtuso nunca se llena, siempre está en falta o en un estado de permanente *depleción* (termino lingüístico que designa a los verbos vacíos) o, lo contrario, que es un significante que no se vacía nunca, pues se mantiene en un estado de permanente exaltación en él, es como hablar de un deseo que no culmina, pues siempre está latente pero que emerge como un pliegue que queda manifiesto en las significaciones.

Según Barthes, la dirección de lo obtuso es hacer fracasar el sentido, pues subvierte la misma práctica del sentido, sería lo diseminado y reversible, sujeto a su propia duración; desde esta perspectiva, la mirada que intenta capturar Paz Errázuriz es la huella de la dialectica aparecer/desaparecer propia del sentido obtuso, pues éste no se exhibe en su totalidad sino que siempre deja algo oculto, es un intento por dejar que el juego presencia/ausencia tome terreno y se posicione a través de facetas, gestos, cuerpos. Pero un posicionamiento que com-parece desde lo ob-sceno o fuera de escena como un simple espacio donde se dan, al mismo tiempo, las permanencias y permutaciones, es una escena de juegos de cambios del significante.

La presencia de un tercer sentido, ob-sceno y obtuso, en la obra de Paz Errázuriz abre a la posibilidad de hacer una disociación entre subversión y destrucción, pues ella, en alguna medida, no destruye el relato oficial de una mirada vigilante sino que le interesa subvertir dicho relato, exponerlo en su más profunda desnudez, a saber, acusar un estado de la situación que ha permanecido inmutable y que ha cartografiado el rostro del sujeto; cartografía que ha delimitado dicho rostro desde soluciones míticas (narrativas, sistema de creencias) que han obedecido a relatos biologicistas, esencialistas (si entendemos los esencialismos desde una noción ontológica clásica donde la categoría *ser, esencia o sustancia* tienen que ver con algo estático, imperecedero e inmutable) y que se han circunscrito en una historia oficial que ha legitimado dichos relatos en un orden de empiricidades, es decir, en la instauración de un orden de las cosas, de un lugar común. En dicho lugar gobiernan códigos cuyos contenidos se basan en el lenguaje, sus representaciones perceptivas, sus permutaciones, técnicas y valores, el rango de sus prácticas, estableciendo de antemano para cada sujeto los órdenes empíricos con los cuales tendrá algo que ver y dentro de los cuales se reconocerá. Este estado de la situación es y ha sido el suelo positivo que ha codificado la mirada y el conocimiento reflexivo, que ha codificado el saber de una cultura.

Ahora bien, la forma que tiene aquel sentido de operar es, en las imágenes de Errázuriz, una denuncia pues en sus fotografías se puede ver que ella atiende más bien a una suerte de remodelación del mirar que pasa por “capturar” un estado de la situación que no entra dentro del orden de las empiricidades, pues concibe la experiencia desde un punto de vista donde recoge el lugar “común” como un no-lugar, es decir, como un espacio, un campo de permanencias y permutaciones que emergen como efecto-de-presencia/ausencia; espacio (como ya lo habíamos explicado en la primera parte del capítulo II) también pensado dentro de una figura anecdótica cuyo eje articulador es la de una cierta actualidad<sup>85</sup>.

---

<sup>85</sup> El concepto de actualidad trabajado por Walter Benjamin tiene que ver con una idea de “un tiempo del ahora”. Si atendemos a esta aseveración se puede ver el gesto espacial en la palabra “ahora”, pues tiene que ver con la idea de una presencia que se actualiza a través de imágenes. Notemos que en Benjamin se puede hacer una lectura en clave de imaginarios pues él aborda el tema de la imagen desde una idea de pensamiento en imágenes, es decir, un obrar y pensar en imágenes. De esta manera, la noción de actualidad tendrá su trasfondo en otra idea, a saber, que las ideas y los pensamientos aparecen permeados por el cuerpo y la imagen; que pensar y actuar confluyen abriéndose un mundo de absoluta actualidad. Esta teoría establece

Por esta misma razón, la figura anecdotaria es un espacio cuya escena se presenta a partir de la trasgresión de los límites que reproducen el esparcimiento de permutaciones del significante. Esto obliga a hacer una lectura vertical a darle un giro y efectuar otra estructura a las imágenes. Es a este nivel donde aparece la acción fotográfica. Las imágenes fotográficas de Paz Errázuriz nos sugieren este giro de hacer una mirada donde el gesto fotográfico que ella introduce tiene que ver con aquello que no entra en el orden de la descripción cuya representación no puede ser representada. Es ese acto de “captura” y al mismo tiempo de exposición de sus pensamientos hechos imágenes, lo que ella quiere señalar y lo que exhibe no es sino una absoluta e integral actualidad, actualidad que deviene como el espacio obtuso indecible; ahí precisamente está el acto fotográfico propiamente tal, ahí está el punctum ontológico. En ese punto, en esa singularidad en que el lenguaje articulado no es más que aproximativo y donde comienza otro lenguaje que trata de traducir, pero sin traducir, esa escena otra que aparece y que está ligada a lo ob-sceno. Ese punto, podríamos decir es lo que le interesa exhibir la mirada fotográfica de Paz Errázuriz.

---

una relación de inmediatez con lo material de lo simbólico, pero también establece una noción de actualidad que está en estrecha relación con el espacio del cuerpo y la imagen. Así entendida la cuestión, lo que nos queda es pensar que el tiempo del ahora es un presente absoluto, una singularidad que aparece como presencia inmediata y que abre un espacio de la imagen materializada en el cuerpo. Ver el artículo de Benjamin sobre “El surrealismo” en el texto *Imaginación y sociedad* Iluminaciones I. Editorial Taurus. Madrid, 1998 pp: 59-60-61-62

### **3.2 LO ERÓTICO Y SEDUCTOR COMO GESTO TRANSGRESOR:**

#### **RE-PENSAR EL GOCE Y LO OBSCENO.-**

El concepto de actualidad que se podría sugerir en las imágenes de Errázuriz posibilita poner en marcha un pensamiento en imágenes. Pues cuando el pensamiento se manifiesta por medio de dichas imágenes, se abre un espacio que facilita dicha actualidad. Este espacio no es la condición de un lugar metafórico hecho imagen, sino es la confluencia entre memoria y acción que se hacen cuerpo, entonces esta confluencia sería la materialización fotográfica de sus mismos cuerpos, es decir, es evidenciar que es posible enlazar el espacio de la imagen con el del cuerpo. La actualidad, entonces, sería la presencia de la ausencia hecha cuerpo.

Ahora bien, pensemos de qué manera se evidencia el cuerpo en los modelos de pensamiento y en las formas de expresión cifrados en imágenes dialécticas (Walter Benjamin). Para esto hay que tener presente que, siguiendo a Benjamin, las imágenes dialécticas son el acto en suspenso de un movimiento cuyo contenido sería la instantánea de un destello que se hace visible deviniendo desde el inconsciente. Este destello es lo que se presentará como lo erótico. El erotismo logra su expresión como trasgresión a través del cuerpo como lugar de apropiación. Esta idea estriba en las formas de pudor que incita el gesto erótico. Nombrar el erotismo es dejar que en nuestros pensamientos se manifiesten imágenes que se proyectan a partir de lapsus. De alguna manera, el pudor ha generado algún tipo de inercia sexual, entendiendo lo sexual más allá de lo meramente genital, pues lo que ha habido es una pérdida de toda representación visual, es decir, una pérdida de un pensamiento en imágenes que deja aflorar las fantasías. Esta pérdida supone un gesto de desaparición, desaparición del poder de proyectar un mundo erótico-sexual; este estado de la situación acusa un sometimiento de la sexualidad “*penetrado por la inteligencia*”<sup>86</sup>.

---

<sup>86</sup> Chiuminatto, Pablo. *Virtud Visual: Sobre la potencia evocadora de la imagen mental*. Artículo en vías de publicación para revista Nomadías. pg: 1

La idea de un pensamiento del erotismo supone entenderlo desde el contexto afectivo, tema importante si pensamos que la afectividad, relacionada a los vínculos cada vez tiene menos sentido en un mundo donde el reconocimiento de la realidad pasa necesariamente por el filtro cognitivo. A lo que apuntamos es que fuera de toda cognición perceptiva y racional, la afectividad no se busca en los modos de conciencia.

La necesidad de que se manifieste un *Eros o una libido*<sup>87</sup> pasa por una suerte de poner en marcha una experiencia erótica que perfila lo corporal significándolo de manera sexual. Esta comprensión erótica que introduce un mundo afectivo tiene sus manifestaciones a través de síntomas sexuales que simbolizan maneras de ser y que por lo mismo dan variados sentidos. Dichas manifestaciones sintomáticas no son sino el aspecto sensorial que tiene en sí lo corporal, es decir, recoger los síntomas como manifestaciones de sentido tiene que ver con situar otras formas de percepción que se ligan directamente a lo sensual.

La significación sexual, entonces, se da cuando existe en el cuerpo y esta significación remite a una agudeza del fenómeno erótico que remite a los deseos, deseos que se vinculan cuerpo a cuerpo. Podemos advertir en este vínculo una relación de a dos que se distancia de los parámetros de la relación sujeto-objeto. Suponer que podría darse una relación afectiva cuerpo a cuerpo, es repensar las relaciones amorosas desde una *fenomenología de la caricia*<sup>88</sup>.

Ahora bien, la imposibilidad de hacer un ejercicio de comprensión del fenómeno erótico se despliega en la idea misma de pensar lo sexual como aquella instancia de lo reprimido. Instancia en la que el modo de transitar de los deseos se torna impensable debido a que no se puede establecer una simultaneidad entre pensar los deseos y vivirlos corporalmente. La declaración de principio de Freud es precisamente la de encontrar en la sexualidad las relaciones y actitudes en la cuales se basa lo afectivo, aunque recogiendo, además, lo afectivo como el medio por el cual el sujeto se desenvuelve en diversos contextos proyectando y alcanzando algún tipo de conducta.

---

<sup>87</sup> Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenología de la percepción*. Península, Barcelona, (1945), 1975. pg: 173.

<sup>88</sup> Irigaray, Luce. *Ser dos*. Paidós, Buenos Aires (1997) 1998. pg: 28

Ya Merleau-Ponty manifiesta, siguiendo las ideas psicoanalíticas de Freud, que *la historia sexual de un individuo da la clave de su vida, a saber, que en la sexualidad de un individuo se proyecta su manera de ser respecto del mundo*<sup>89</sup>.

La actividad erótica se vuelve el signo de toda una simbolización en la medida que entendemos lo sintomático como la *razón de ser*<sup>90</sup> de los actos de comportamiento de los sujetos, esta razón de ser es la que despliega el sentido o los sentidos exteriorizados en la actitud de un sujeto. Si nos detenemos en esto entonces ningún acto “objetivo”, externo al sujeto es autónomo pues toda exteriorización es una realidad construida a partir del sentido sintomático de quién vivencia dicho síntoma. Tal vivencia sería la razón de ser del síntoma.

Este tratamiento puede ser congruente con la realidad psíquica del fantasma o lo fantasmático, pues si la actividad erótica-sintomática se vuelve signo de toda simbolización abriéndose a diversos sentidos, entonces el símbolo sería una región equívoca que se instala no solo en el lenguaje en sí sino en la cultura, en la realidad como expresión de aquel. Dicha realidad funcionaría bajo un orden fantasmático de ficciones e imaginarios pero que esconde un gesto de cierto automatismo psíquico que re-crea, a su vez, miradas instalando, mediante un re-figurar, una suerte de mostrar-ocultar la red de sentidos que van disimulando lo que quiere decir el deseo.

Este desciframiento del síntoma cifra, a partir de una interpretación, el contenido latente que se manifiesta por medio de miradas que reflejan una imagen corporal pero que, sin embargo, es una experiencia que tiene que ver con la de suspender el juicio para dar paso al goce del cuerpo.

En la esfera de la imagen, se produce un placer en nuestra relación con lo visual, pues la mirada es un lugar de despliegue de los dispositivos mnemotécnicos que recogen y ponen en circulación las fantasías. En este lugar de las fantasías donde, además, se aloja el pretérito memorístico, que se actualiza en su obrar mismo, imagen y acción confluyen en un acto evocativo.

---

<sup>89</sup> Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenología de la percepción*. Península, Barcelona (1945), 1975.  
pg: 175

<sup>90</sup> Ibidem

De lo que se trata es que en esta esfera de la imagen, la experiencia de lo erótico y lo sexual, confluyen y dan cuerpo a ideas y acciones. Allí donde los sujetos dan cuerpo a sus ideas *in actu*<sup>91</sup>, se articula el espacio de la imagen con el del cuerpo. Espacio que se nombra como actualidad y que se condensa en lo imaginario; imaginario como el lugar que hace presente el deseo y corporaliza las fantasías. Cada imagen que se tenga de algo y que ponga en circulación un deseo, se hace cuerpo, cuerpo que se manifiesta en síntomas como símbolo del recuerdo.

Ahora bien, concentrar nuestra atención en lo erótico-sexual materializado en lo corporal, es por un afán de develar su consideración simbólica de los deseos y su realización en la memoria. Dicha evocación sería una dis-torsión<sup>92</sup> que posibilita la acción de la actualidad en tanto movimiento que presentifica, a partir de la imagen, el ahora temporal en confluencia con lo sido evocativo. Esta cercanía, sin distancia de la temporalidad sería el gesto de la actualidad en tanto hace presente aquello sido bajo la representación de un mismo espacio vigente. Entonces, el espacio de lo corporal es el espacio de lo vivido mediante imágenes oníricas que se despliegan bajo un tipo de hiato por su distancia y cercanía y, además, porque son imágenes que se han transformado en fantasías originarias que implican un espacio-otro, una escena imaginaria pero que está en suspenso. Suspenso por ser la misma figura introyectiva que recoge lo erótico y que se plasma como una representación mental personal. Esta extraña grieta que se precipita como el espacio en suspenso no es sino la evocación y la conversión que opera como una *conciencia estética de lo erótico*<sup>93</sup>.

---

<sup>91</sup> Weigel, Sigrid. *Cuerpo, imagen y espacio en Walter Benjamin*. Paidós Buenos Aires (1996) 1999. pg: 38

<sup>92</sup> Tal como sostiene Sigrid Weigel, la palabra dis-torsión es tomada en sentido Freudiano, a saber, como los “jeroglíficos del recuerdo, donde se aloja la huella y reelaboración psíquica” op cit pg: 41

<sup>93</sup> Chiuminato, Pablo. *Virtud Visual: sobre la potencia evocadora de la imagen mental*. Artículo en Vías de publicación para revista Nomadas. pg: 3

En virtud de este ejercicio de evocación y conversión que despliega una conciencia estética y que no es sino el mismo obrar de la actualidad, podemos atrevernos a hacer una lectura de las fotografías de Paz Errázuriz. Pues en sus imágenes podemos ver un tipo de mirada que plasma este ejercicio de evocación y conversión. En sus fotografías sentimos un pensar propio que deja la impronta de una suerte de experiencia erótica-afectiva que recoge otro tipo de vínculos amorosos; pero que, también, recoge una experiencia erótica relacionada con la introyección imaginativa, a saber, la interioridad erótico-sexual con la cual convivimos. La mirada de paz Errázuriz nos introduce en la esfera de la imaginación donde predomina la evocación, como re-presentación mental. Este ejercicio de presentificación mental es la captura de la fotografía, pues es la captura de la escena otra velada e invisible propia de la falta. Invisibilidad que late en la escena de la visibilidad simbólica de la mirada fálica y avasalladora. Mirada que es con la cual se ha construido la imagen del espejo cuyo discurso ha sido androcéntrico.

Ahora bien, el retorno retrospectivo que elabora Paz Errázuriz, mediante su mirada cautiva y plasmada en el material fotográfico donde se imprime la imagen, tiene indudablemente una carga “Real” en su doble sentido; por un lado, en el sentido de lo Real Lacaniano en cuanto de ella emerge una suerte de fallo, algo no esperado que sería la fisura, el hiato, el espacio en suspenso del trauma básico que lo expone en los cuerpos que ella obtura. Pero que, sin embargo, son sus propias fantasías en cuanto ella no tiene el prejuicio de visibilizar. Estos cuerpos que ella interviene a través de su obturador es la exposición de aquel fallo, fallo como el exceso de negatividad que no puede ser explicado, pero que, no obstante, se aloja en nuestras propias facultades imaginativas. Lo que me interesa explicar es que en las mismas facultades imaginativas se da una suerte de dialéctica exceso-resistencia que podríamos llamar un exceso de locura. Luego, los placeres y los deseos que circulan por la imaginación y la fantasía son ilimitados en un sentido que podrían rozar con lo perverso. Pues sólo en la imaginación se pueden llevar a cabo los deseos, excesos y perversiones que empíricamente están reprimidas por ser, lo empírico, limitado; la imaginación es ilimitada para las fantasías y este exceso o “fallo” es lo que quiere desnudar y mostrar Paz Errázuriz..



Los cuerpos de Paz Errázuriz son la expresión del exceso, de la locura contradictoria y conflictiva que domicilia en las propias re-presentaciones mentales y evocativas pero que, sin embargo, son simbolizadas para poder vivir con ese trauma del fallo. Ahora bien, la carga “Real” lacaniana expresado en las imágenes de Paz Errázuriz es precisamente lo Real-como-imposible, aunque parezca paradójico, es un imposible en el sentido de gran ausencia: siempre se escapa, es un vacío fundamental y la ilusión consiste en pensar que se va a atrapar. Esta figura de lo imposible nos abre a la idea, ya desarrollada en los capítulos anteriores, de la ausencia, la desaparición, en definitiva, la muerte. Los cuerpos que captura Paz Errázuriz son cuerpos desaparecidos, que habitan en la ausencia y que viven en la ilusión de la presencia como lo posible; y lo seductor de sus encuadres es que lo que le interesa a ella es develar el trauma que reflejan esos cuerpos, cuerpos que ya nadie los mira por expresar un pudor, por expresar lo ominoso, lo abyecto y que, por lo mismo, existen fuera de la escena, *off- scene*.



Con el método de lo Real-como-imposible entramos en la lógica del deseo pues tiene relación con la imposibilidad de conseguir algo y esto revela que el deseo se estructura en un vacío primordial, este vacío es lo que expone Paz Errázuriz; vacío que ella captura, a su vez, no solo en los cuerpos en si mismos, sino en sus gestos y sus miradas y este ejercicio, además, es la captura de aquel sentido obtuso expuesto en el acápite de más arriba.

Entonces, podemos decir que la carga Real de sus imágenes, en sentido lacaniano, obedece a entender lo Real contenido por una triada<sup>94</sup>, donde lo Real real sería la plasmación de la “cosa horrible” el abismo, lo ominoso que pueda cartografiar en la exposición de sus cuerpos; pero también podemos advertir lo Real imaginario, en tanto existe lo Real en la ilusión misma, ilusión por parte de sus protagonistas fotografiadas de pertenecer al orden discursivo que las nombra, aunque sea dentro del discurso *heterodesignado que las homogeniza*<sup>95</sup>; lo Real imaginario sería un rasgo esquivo que fastidia pero que, sin embargo se torna frágil, en otras palabras, lo Real no necesariamente puede ser Lo Real duro, también tiene un sesgo de fragilidad que irradia y a la vez, se sostiene en la paradoja pues las imágenes de los cuerpos pueden parecer “encantadoras” pero al mismo tiempo muestran una dimensión traumática, trágica que provoca cierta fragilidad e instala algo esquivo. Lo obtuso.

Por otro lado, sus imágenes denotan el carácter Imaginario imaginario en el sentido que son las imágenes como tal, es la imagen que seduce por ser grotesca, porque muestra cuerpos desmembrados y a las derivas de su identidad; cuerpos agrietados y desdoblados que al fin y al cabo se rompen; es un proceso de inquietante fascinación por su misma alteración. Es este espacio en suspenso que se arroja acusando lo imposible que es Real, a saber, un trauma, un acto en el instante en que lo Real ocurre y es difícil de aceptar.

---

<sup>94</sup> Tal y como plantea Slavoj Žižek, existen tres dimensiones en lo Real, tres dimensiones en lo simbólico y tres dimensiones en lo Imaginario, es decir, para Žižek el verdadero nudo lacaniano de la triada Real, simbólico e imaginario es una configuración tridimensional. Por un lado está en el orden de lo Real: lo Real real, lo Real simbólico y lo Real imaginario. Por otro lado está lo Simbólico Real, lo Simbólico simbólico y lo Simbólico imaginario. Por último está lo Imaginario Real, lo Imaginario simbólico y lo Imaginario imaginario. Ver *Arriesgar lo imposible: conversaciones con Glyn Daly*. De Žižek, Editorial Trotta. pp: 69-70

<sup>95</sup> Errázuriz, Pilar *Filigranas feministas: psicoanálisis, memoria, arte*. Editorial Libros de la Elipse. 2006. pg: 98

El otro sentido de la carga Real que presentan las imágenes de Paz Errázuriz, podría parecerse a un Real cuya figuración tiene que ver con una ficción, pues la huella que establece en sus imágenes no es sino la proyección de su propia mirada cuya interioridad está cargada de imágenes mentales que aparecen en un gesto de verosimilitud pero, al mismo tiempo, retocadas por una alteridad que transfigura las propias fantasías eróticas. Aquí la mirada de Paz Errázuriz se va convirtiendo metafóricamente en un espejo negro donde sus cuerpos asisten al despedazamiento, desplegando un crisol de imágenes interiorizadas desprendidas de su matriz original especular. Este efecto-ficcional se presentifica en su absoluta actualidad de manera sensual y sensorial.

Por tanto, la fantasía erótica que trata de exponer nuestra autora se vincula a una cierta ironía, pero una ironía como la trama gastada de una tela, como resultado de la desilusión de las cosas, una ironía fósil que, al mismo tiempo, libera imágenes e imaginarios contenidas por un duelo. La parodia que trata de trabajar Paz Errázuriz con sus cuerpos es por un intento de develar dicho duelo, ya sea de ella como de sus protagonistas, como un resentimiento para con la propia cultura, como el estado de desaparición que porta ella como mujer al ser portadora y trasladar *el significante de la falta*<sup>96</sup> a los cuerpos que ella visibiliza.

En la conformación de la teoría del género, la crítica fundamental es que en todo supuesto sobre el sujeto siempre ha habido una tendencia a la conciliación con lo masculino, sometiéndose la mujer a una retirada de lo imaginario y colocándose en un escenario de objeto y objetividad. Ahora bien, esto se logra porque, según el modelo psicoanalítico, la constitución del sujeto se halla vinculado con la entrada en el lenguaje, es decir, en lo simbólico cuya estructura estará determinada por un discurso que contiene una representación fálica y normativa. Ya lo había advertido anteriormente, sin embargo, traigo a colación este tema nuevamente para destacar en qué medida la obra de Paz Errázuriz está relacionada con varias teorías feministas, particularmente con la teoría de Julia Kristeva. Más allá que en el desarrollo de esta tesis haya emprendido la tarea de hacer coincidir la fotografía en general y la fotografía de Errázuriz con las teorías de Teresa de Lauretis,

---

<sup>96</sup> op. cit pg: 97

Judith Butler y Luce Irigaray; creo que, en este caso, la postura de Kristeva puede ser un referente para entender la condición en que se encuentra Paz Errázuriz, como mujer, y su reflejo en los cuerpos que ella intenta visibilizar.

Según Kristeva el proceso dador de sentido se enmarca en lo que ella establece como un *proceso*, distanciándose de lo que podría considerarse como una *estructura*. Por lo mismo, los modos de articulación, en la dimensión del sujeto, tienen que ver con una relación entre lo *semiótico* y lo *simbólico* que se da a partir de dicho proceso. Lo semiótico y sus articulaciones pertenecen a la fase pre-edípica caracterizada por una relación arcaica con la madre. En esta relación madre-hijo podemos señalar una suerte de *semiótica transversal*<sup>97</sup> donde es posible registrar lo *femenino-materno*<sup>98</sup> en ciertas singularidades del lenguaje. Ahora bien, en esta semiótica se puede vislumbrar otra lógica de lo femenino-materno que disputa o resiste la representación masculina-fálica pero que, no obstante, al re-presentarse e identificarse se re-objetiva como un “objeto” (maternal-femenino). Cuando la subjetividad deviene simbólica, es decir, entra en el lenguaje, lo semiótico se aísla quedando como elemento previo, pero alcanza a lo simbólico después del “corte” o límite en el que confluyen los resquicios semióticos y *stasis*<sup>99</sup> (la palabra griega *stasis* es definida como estabilidad, fijeza) de las pulsiones en la posición del significante, mientras que a causa de este “corte” se origina la emergencia de lo semiótico pero como un retorno. Este retornar sería como un “segundo” regreso de la funcionalidad pulsional hacia lo simbólico, como una negatividad introducida en el orden simbólico. Se podría decir que la insistencia del retorno es la transgresión, el estallido, la rebelión o revuelta en lo simbólico. Entonces lo dador de sentido tiene que ver con este ejercicio dialéctico entre lo semiótico y lo simbólico que posibilita, a su vez, el proceso.

---

<sup>97</sup> Kristeva, Julia. *El porvenir de la revuelta*. Fondo de cultura económica, Buenos Aires (1998) 1999. pg: 83

<sup>98</sup> Ibidem

<sup>99</sup> Weigel, Sigrid. *Cuerpo, imagen y espacio en Walter Benjamin*. Editorial Paidós, Argentina. 1999. pg: 130

El retorno, el estallido o la transgresión ocupan el mismo lugar que la exteriorización de las imágenes mentales que evoca paz Errázuriz y que se ven materializadas en la fantasía irónica y paródica de sus tomas. Pues, el encuadre que ella obtura demuestra que lo que intenta visibilizar es esta suerte de estallido como un destello donde se tornan visibles las imágenes desconcertantes del inconsciente y de lo no todavía consciente que es lo mismo que el retorno semiótico de la funcionalidad pulsional en lo simbólico. Este ejercicio de una mirada al sesgo cargada de fantasías irónicas sería el acto dador de sentido que pone en marcha subjetividades en movimiento, en proceso que otorgan su significación a lo discontinuo, a la gesticulación que pudieran expresar sus cuerpos.

Ahora bien, el estado de desaparición, en cuanto porta el significante de la falta por ser mujer, tiene que ver con la entrada en lo simbólico. De lo que se trata es del desplazamiento del nivel de desarrollo del “complejo de edipo” freudiano hacia una constelación cartográfica y estructural que se concibe como el dualismo madre-hijo hacia una relación *triádica*, en la que la prohibición del incesto se ve como la prohibición de la madre o como la separación del cuerpo de la madre. Este desplazamiento desde el complejo de edipo a la constelación estructural sería la escena primaria (estructura madre-hijo); evidentemente que esto acarrea consecuencia para la comprensión de la mujer y su entrada en lo simbólico, tanto desde su devenir mujer como el significado del cuerpo femenino que sobrelleva represiones y prohibiciones. Lo interesante, retomando la teoría de Kristeva, es la noción de proceso, pues en el transcurso del proceso o devenir mujer las funciones y posiciones “femeninas” van cambiando. Ejemplo: la función de la madre que se asocia a un cuerpo materno en la fase pre-edípica y también la función de la mujer como efecto -mujer en lo simbólico. Efecto que *no dispone ni de poder ni de un sistema lingüístico, sino que es su muda apoyatura, es decir, el apoyo mudo del sistema pero él mismo no tiene visibilidad*<sup>100</sup>.

---

<sup>100</sup> op. cit: Pág: 134

De esta manera, en la constitución de un sujeto femenino, tal y como sostiene Kristeva, se produce una suerte de desplazamiento cuyo contenido es conflictivo pues fluctúa entre la identificación con la Ley en Nombre del padre, y la identificación con el cuerpo de la madre; encontrándose una relación entre cuerpo y Nombre-Ley. Lo que surge es un pensar en imágenes, donde los ambientes más diversos y sus “corrijas” son aprehendidas y presentadas figurativamente como imágenes superpuestas de escenas primarias, sus regeneraciones en lo simbólico o sus mutaciones hacia lo simbólico. Este pensamiento en imágenes, este devenir efecto-mujer cuyo desenvolvimiento y proceso mismo contiene aquel desplazamiento conflictivo entre la Ley-Nombre y la fusión con el cuerpo de la madre, son los síntomas de lo des-ligado que se sustrae de la Ley del Uno, es como decir que sobre la imagen de lo Uno en lo des-ligado del Dos se produce la dialéctica de la fascinación y la repulsión cuya experiencia es la abyección; ya sea por la fascinación de lo des-ligado como por la repulsión a experimentar la separación del continente materno (figura arcaica dicha más arriba). Es precisamente esta experiencia la que creo que intenta decir la obra de Errázuriz, una experiencia que surge a partir de una conciencia perceptiva que se conecta con un imaginario erótico-sexual.

Sin embargo podríamos preguntarnos por el surgimiento de dicha *conciencia perceptiva en correspondencia con la constitución del imaginario sexual, por medio de imágenes*<sup>101</sup> y arriesgarnos a pensar algún punto de fuga que haga posible cuerpos verosímiles pero a partir de esta otra territorialidad que transita la mirada de Errázuriz. Es decir, hacer un ejercicio de imágenes de pensamiento que sean dialécticas, es decir, en un acto suspendido, una *instantánea extraída del continuum temporal*<sup>102</sup>, que se conectan, a su vez, con imágenes depositadas en el inconsciente, pero que, al hacer el ejercicio dialéctico, son evocadas. Entonces, al acto dialéctico hará que lo que *ha sido* entre en contacto con el *ahora* para formar una constelación como un destello; este destello será el espacio en suspenso que hará posible que lo sido y el ahora entren en el ritmo dialéctico de modo figurativo o alegórico.

---

<sup>101</sup> Chiuminato, Pablo. *Virtud Visual: sobre la potencia evocadora de la imagen mental*. Artículo en Vías de publicación para revista Nomadías. pg: 4

<sup>102</sup> Weigel, Sigrid. *Cuerpo, imagen y espacio en Walter Benjamin*. Paidós. Buenos Aires (1996) 1999 pg: 125

Ahora bien, la correspondencia que se puede entrever en las imágenes de pensamiento, no sólo remite a un vínculo entre el mundo exterior, expuesto y observado por la mirada provocadora de Errázuriz y su mundo interno, onírico, donde se produce el destello; sino que el tratamiento de ella también pasa por entender que las imágenes que ella proyecta son formas habitadas de ideas que van formando la conciencia sexual. Una sexualidad, entendamos, que implica una percepción erótica que se sitúa en la corporalidad. Siguiendo a Maurice Merleau-Ponty, éste nos podría ayudar a comprender la relación entre deseo, cuerpo y conciencia erótica:

“La percepción erótica no es una *cogitatio* que apunta a un *cogitatum*; a través de un cuerpo que apunta a otro cuerpo, se hace dentro del mundo, no de una conciencia. Un espectáculo tiene para mí una significación sexual, no cuando me represento, siquiera confusamente, su relación posible con los órganos sexuales o con los estados de placer, sino cuando existe para mi cuerpo, para esta potencia siempre pronta a trabar los estímulos dados en una situación erótica y a ajustar una conducta sexual a la misma. Se da una "comprensión" erótica que no es del orden del entendimiento, porque el entendimiento comprende advirtiendo una experiencia bajo una idea, mientras que el deseo comprende ciegamente vinculando un cuerpo al cuerpo”.<sup>103</sup>

Si bien, Merleau-Ponty trata de dar cuenta de la distinción entre “mi cuerpo” y lo exterior, entre “mi cuerpo” como posibilidad de un sentir-me separado del mundo; también trata de establecer la idea de que dicha separación no es radical pues existe un vínculo sensorial con ese “mundo” que es de suyo sexual y que se refleja en la proyección de imágenes, imágenes que son, a su vez, vivenciadas por el erotismo que se actualiza en el cuerpo. Por eso es tan importante la mirada de Paz Errázuriz, pues ella establece un vínculo afectivo, sensorial y erótico a partir de la proyección de su propia mirada; mirada que, para el discurso dominante, queda ciega pues no refleja al prototipo de cuerpo y mujeres tal y como lo convencional ha establecido. Si bien, son otras formas de transitar por el cuerpo, por lo erótico y sensorial, no es menor pensar el gesto provocativo que de ello resulta. Pues el resto corporal que ella visibiliza podría concebirse como el punto de fuga que escapa al orden simbólico y que crea las condiciones para una mirada creativa aunque sea desde un alejamiento cautivo que silencia.

---

<sup>103</sup> Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenología de la Percepción*, Península, Barcelona (1945) 1975. pg: 173

Sin embargo, este silencio o ausencia suscita una mirada ob-scena como lugar posible para el gesto de verosimilitud; gesto que insita otros juegos seductores que no se visibilizan a simple vista pero que son capaces de reconocerse como elementos ausentes. Lo que ella devela es el encuentro y re-encuentro en las grietas que va dejando *lo dicho* y *lo sido*, a saber, lo semiótico transversal. Ambos concebidos como lo que se escapa a todo orden discursivo que nombra los cuerpos, lo sexual, lo erótico y seductor, bajo la figura de un cogito sensorial y lo que escapa al continuum temporal y espacial por ob-sceno. Esta trama singulariza el ojo de Errázuriz, nombrada como víctima de lo ilusorio, y visibiliza lo que se escapa al fologocentrismo.

En su mirar ob-sceno logra apreciar otros cuerpos en *off* que desde su propia excentricidad los plasma en imágenes visibilizándolos e introduciendo lo marginado. ¿podríamos hablar de un *encuentro de-generado, sin género?*<sup>104</sup> Evidentemente, si pensamos lo corporal fuera del género, si intuimos que existe una suerte de recuperación memorística que tiene que ver con fragmentos perceptivos de imágenes y rasgos que podemos recobrar mentalmente y que permiten establecer la relación en sí de lo erótico de manera de-generada. Entonces, la vivencia de-generada pasa por reconocer que es el propio erotismo el que se actualiza en los cuerpos haciendo de dicha actualización el acto de ser visible mediado por un acto-reflejo irradiado en la experiencia sensible del mundo, este acto de ser visible lo que proyecta, finalmente, es una suerte de desplazamiento de los deseos que transgreden la norma del género yendo más allá de sus propios límites. Es un constante retorno de lo reprimido de-generado que se actualiza en dicho acto de ser visible de lo erótico.

---

<sup>104</sup> Errázuriz, Pilar. *Filigranas feministas: psicoanálisis, memoria, arte*. Primera Edición, editorial Libros de la Elipse. 2006. pg: 99





Esta nueva forma de creatividad, manifestada por Paz Errázuriz, es un gesto político, pues visibiliza lo invisible, lo desaparecido reprimido, re-creando otro lenguaje, desde un no-lugar, desde la extranjería. Este lugar excéntrico en el cual se posiciona Paz Errázuriz es el lugar de su propia singularidad que aprovecha para hacer un ejercicio político, pues crea otra forma de comunidad más subversivo donde se desliza a nuevas representaciones de la mirada que tienen que ver con un vínculo con lo efímero y des-centrado en el mirar. Lo que intenta exhibir Paz Errázuriz es el despliegue del inconsciente reprimido y que su mirada intenta descubrir, descifrar y exhibir. Pero lo hace de un modo acuciante, pues lo que exhibe no es sino el goce excedente que convierte las cosas u objetos de placer, en su opuesto, hacer desagradable una experiencia sexual “normal” habitualmente considerada más placentera o al revés, hacer inexplicablemente atractivo un acto considerado “repugnante”, como son sus cuerpos, los travestís, los locos etc. Esta inversión me introduce en la idea de que, si bien, la mirada está acostumbrada a observar de frente en tanto la cosa se aparece claramente para esa mirada con caracteres de objetividad, el goce de excedente permite la introducción a una mirada distorsionada que posibilita percibir y obturar la sustancia del goce; esa forma de observar solo es posible mirando al sesgo.

Por último, mirar al sesgo no entra en el orden simbólico impuesto por el lenguaje que, por un lado ha abierto el agujero de la realidad y, por otro, este agujero ha cambiado el eje del mirar, instalándolo desde una observación frontal. Tema que ya habíamos esbozado en el capítulo anterior.

### **3.2.1 Desplazamiento de los cuerpos: lo inaprehensible.-**

Al hacer ciertas observaciones con respecto a una posible mirada de paralaje<sup>105</sup> encontrada en Paz Errázuriz, es pertinente afirmar que su forma de introducirse en los

---

<sup>105</sup> Si bien, en el segundo capítulo, acápite: “Traducción y Género” concluyo con la idea de una mirada de paralaje que posibilita, a su vez, deshacer los enunciados que han normado el género y que lo ha circunscrito a una categoría rígida que se ha instalado como un imaginario dualista, no desarrollo a cabalidad, dicho concepto de paralaje. En esta parte de la tesis, trato de aplicarlo a la mirada de Paz Errázuriz. El concepto de paralaje es acuñado por Slavoj Žižek para definir un tipo de mirada que va permutando según el cambio de posición de un observador; esto revela una suerte de desplazamiento aparente de un objeto provocando una brecha, una tensión o discordancia entre la multitud de perspectivas que hay en dicho desplazamiento. Podríamos sostener que al producirse esta discordancia lo que se aprecia es una brecha entre lo interior y exterior. Es decir, percibimos la realidad externa como “otra” realidad, no inmediatamente continua con la realidad interior lo que conlleva una incomodidad que objeta por la súbita experiencia de la proximidad real. Pero, sin embargo, se produce una barrera, una brecha que la percibimos como una experiencia fenomenológica que separa lo interno y lo externo. Es esta sensación de lo exterior lo que produce un efecto horroroso pues es una proyección de lo interior que excede a lo exterior y que crea un espacio fantasmático. Según Žižek se pueden dar muchas brechas de paralaje, por ejemplo la brecha entre deseo y pulsión; aquí Žižek da un ejemplo clarificador para explicar el deslizamiento del deseo a la pulsión; solo con un puro cambio de actitud frente a un objeto que se intenta atrapar y que, el mismo objeto se elude; al tener un cambio de actitud frente al objeto, es decir, al provocar placer el intento de atrapar al objeto, comienza inmediatamente el deslizamiento del deseo a la pulsión. Lo que se intenta decir es que el objeto como presencia pasiva, es lo que mueve, perturba y traumatiza en el sujeto observador; lo que hace Žižek es darle movilidad y actividad al objeto, cambia la perspectiva, planteando que ya no es el sujeto activo frente a un objeto, sino que lo propio del objeto es lo que objeta, lo que incomoda. Este objeto, será para Žižek, el objeto de paralaje. En palabras de él: *La definición común de paralaje es: el aparente desplazamiento de un objeto (su deslizamiento de posición sobre un contexto) causado por un cambio en la posición de observación que brinda una nueva línea de visión. El giro filosófico no es simplemente “subjetiva”, debido al hecho de que el mismo objeto que existe “allí fuera” es visto desde dos lugares o puntos de vista diferentes. Es más bien, como habría tenido que formularlo Hegel, que sujeto y objeto están inherentemente “mediados”, de modo que un desplazamiento “epistemológico” en el punto de vista del sujeto refleja siempre un desplazamiento “ontológico” en el objeto mismo. O para decirlo en términos lacanianos, la mirada del sujeto está inscripta desde siempre en el objeto percibido, bajo la forma de un “punto ciego”, que está “en el objeto más que el propio objeto”, el punto desde el cual el objeto devuelve la mirada. (...) En ninguna parte queda más clara esta estructura que en el caso del “objeto a” de Lacan, el objeto-causa de deseo: lo que para usted es solo un objeto ordinario, para mí es el centro de mi inversión libidinal, y este desplazamiento es causado por cierto X imposible de fantasear (...) el objeto a puede, por tanto, definirse como un puro objeto de paralaje: no es únicamente que dibuje el cambio con el desplazamiento del sujeto, sólo existe cuando el paisaje es contemplado desde cierta perspectiva. Más el objeto a es la verdadera causa de la brecha de paralaje, ese no fantaseable X que elude para siempre la comprensión simbólica y por lo tanto causa la multiplicidad de perspectivas simbólicas”* Ver “Visión de paralaje”. Editorial Fondo de Cultura Económica. pp: 25-26-27

cuerpos es a partir de sus desplazamientos; con esto quiero enfatizar, no sólo el sentido de desplazamiento como lo provocaría una visión de paralaje sino, además, que el cuerpo descubre la energía pulsional del erotismo y la muerte, precipitándose a una turbulencia de movimientos con que se experimenta a si mismo cuando especularmente configura su forma coagulada. Lo que expresan las imágenes fotográficas de cuerpos en Paz Errázuriz, es la de develar la deformación hasta la “monstruosidad”, hasta la modificación de la sexualidad, una sexualidad disfrazada que se traviste. Dichos cuerpos se exponen sin sublimación, totalmente abyecto, en una desnudez oscura y espesa. Se puede advertir que toda teorización que tiene que ver con lo fragmentario, se materializa en su forma de obturar, pues al capturar un encuadre, pone en marcha ciertos desplazamientos que mutilan, alteran y multiplican la ilusión de unidad. Si bien, estos cuerpos fragmentados se dejan ver en lo onírico, cuando la moción del análisis toca cierto nivel de desintegración, las imágenes de Errázuriz exhiben la disolución de lo corporal, pues atribuyen dicha disolución a los rostros descarnados, vacíos e ingravidos, habitados por el fantasma del deseo puro y la apariencia. Reitero el tema de las derivas de identidad inscritas en esos cuerpos; derivas que ponen en juego la pérdida de una ideología centrada, logocéntrica que ha dominado e idealizado, bajo la figura de falocentrismo, un sistema de representación donde lo femenino ha sido utilizado como material figurativo privilegiado para la representación de muchas construcciones de la imaginación.

Desgarradas las simetrías, el cuerpo se abre a una trama de interrogaciones y emergencias, de nuevas formas de existir y construirse, privilegiando la extrañeza, la diferencia, la vulnerabilidad y la alteridad frente a un cuerpo único social, cultural e históricamente modelado. Lo que fisura la mirada ex-céntrica de nuestra autora es precisamente la figura y forma de la *Gestalt* que ha hecho del cuerpo un objeto integro dando lugar a la brecha de paralaje que interroga e instala la tensión entre erotismo y muerte, entre instinto y autoridad; brecha que devela la revuelta de la sexualidad y las subjetividades provocando un enfrentamiento a un orden social obsesionado por el control y la vigilancia racional.

Lo que atraviesa la estética visual de Paz Errázuriz es la intención tanto de romper la representación normativa y especular del cuerpo, cuerpo inscrito como lugar propio, es decir, lo que aparece como “mi propio” cuerpo es algo que uno mismo crea y que le pertenece más allá de asumir que la formación de lo corporal es una suerte de socialización que no tiene autor, pues las normas sociales que constituyen nuestra existencia conllevan una viabilidad de nuestra propia individualidad. Entonces, si por un lado, surge una intención de ruptura por parte de nuestra autora, también podemos ver en ella una sugerencia que tiene que ver con “crear” una mirada que observa ese lugar propio de lo corporal, donde se traspase, toque y transgreda el límite entre lo imaginario y lo real: zona de peligro, marginal, efímera, excéntrica; carne de piel y forma vulnerable y vulnerada por el cruce entre el deseo, la muerte y las relaciones \_\_ técnicas, políticas, económicas, rituales, normativas\_\_ con el poder.

Así lo que intenta producir sus tomas fotográficas es un fenómeno de deconstrucción del cuerpo que lo fisura, altera, fragmenta, corta, distorsiona y vacía de sus significados; este gesto es un constante deshacer que implica otros modos de reconocimiento que escapan a los términos que permiten la afirmación de un cuerpo-sexuado-unificado, a saber, un cuerpo inscrito en un género que requiere y ha requerido morfologías ideales sometidas a normas corporales. El intento de Errázuriz no es la de reconstruir una nueva imagen íntegra del cuerpo y, por lo mismo, del sujeto, sino que intenta verterlo en la propia inestabilidad de sus formas. Para asomarlo a su ausencia.

Este vaciamiento actúa ya en los cuerpos desmaterializados, descarnados, puramente seductores, de los rostros de sus exposiciones: “la calle”, “la nómada del mar” o “el circo”, que arranca a los rostros la historia espesa de su identidad en un tiempo ajeno al tiempo orgánico, fuera de la huella existencial de su vivir, de esa estratificación arqueológica en que se constituyen psíquicamente el sujeto. En estas superficies de la piel de los rostros, ni siquiera hay máscaras, no porque los rostros expuestos no parezcan máscaras, sino porque los cuerpos desmaterializados pasan a ser una apariencia convirtiéndose solo en representaciones.

Es una suerte de nihilismo corporal que se vierte de ausencia. Entonces este vaciamiento se convierte en un vacío que procede de la extracción de todo espesor de identidad, pura deriva; deriva que dispersa a los cuerpos y sus rostros al abismo de una plenitud que es su desaparición. Volvemos a rozar con la muerte.



El mundo que hay detrás de esos rostros, deja de ser privado convirtiéndose en puro esparcimiento hacia una escena pública que frívolamente anuncia: somos una superficie mediática insertos en una multitud de imágenes que desde el no-lugar ingrávito de sus superficies se desbordan hacia fuera invadiendo fantasmáticamente lo real. Quizás es precisamente este contexto actual de sobreabundancia de imágenes de lo que se sirve Paz Errázuriz para mezclar segmentos de identidad, pues al cruzar subversivamente mundos de experiencias y experiencias de mundo rompe el cerco de la ideología familiar de lo privado y se inserta en el espacio público de la ciudad, perdiéndose y mezclándose con los perdidos y disipándose y combinándose con la proliferación ilimitada de imágenes de su cámara fotográfica, que multiplica espectralmente los rostros, los cuerpos y sus mundos.

En la disolución del cuerpo construido en el espejo, espejo como el mundo del discurso y espejo como imagen de un cuerpo “real” que legitima un saber de si del sujeto como propia imagen, se termina la historia de su re-presentación para devenir apariencia.

Es aquí donde se produce el salto del ser a imagen, a la superficie; dicho salto no es sino el salto de la muerte de un sujeto-uno-corporal-sexuado a “algo” fantasmal, oscuramente percibido que se resuelve en una transexualidad que es obs-cena y de-generada.



En la presencia cotidiana hay una discreta distancia que el ojo de Paz Errázuriz aguarda, se trata de un acercamiento a las orillas de identidad como el *negativo* del cuerpo, cuerpo como efecto de la catástrofe urbana cuya demarcación de su territorio es construido por estereotipos trasnochados de la marginalidad bohemia en permanente proceso de descomposición; podemos entrever una negatividad convocada como primer impulso, tal vez un mal-estar ha gatillado el acto de fotografiar y cartografiar la transparencia *cool* de una ciudad investida de imágenes y de anónima escenificación. La mirada de Paz Errázuriz pulula por la ciudad fotografiando desde ella misma, interrogando a la realidad desde el callejeo del mezquino paisaje urbano pero, sin embargo, haciendo un esfuerzo de no dejar que la ciudad, su cultura y sus costumbres, la devoren.

Más allá de sus cuerpos, la transparencia que se deja apreciar en dichos cuerpos es la destrucción del espejo que da paso al devenir de lo humano a la máquina y de la máquina a la pantalla, a las imágenes que sobreabundan, donde el cuerpo pasa a ser un producto de consumo fabricado para ser mirado y devorado por las miradas bulímicas que consumen imágenes y son a su vez vomitadas y devoradas por éstas. Estamos ante la presencia de cuerpos *Cyborgs*,<sup>106</sup> es decir, cuerpos manipulados por tecnologías lo que ha provocado una suerte de parásitos mutantes.

La ausencia se manifiesta en el desgarramiento, la pérdida no siempre se produce en la carnalidad, sino en su desbordamiento, el fantasma flota con el dolor, en la catástrofe del cuerpo; son cuerpos agotados por la intervención tecnopolítica que les ha impuesto violentamente una cierta caligrafía, un texto de temor, conducta y obediencia. Sin embargo, puedo atreverme a hacer el ejercicio de mirar al sesgo y resignificar dichos cuerpos mostrando efectivamente un desgarramiento semiótico o simbólico, un desbordamiento afectivo, orgánico y corporal que desestabiliza la norma, rompe las geometrías de lo central y los signos que lo imprimen. Desde esta perspectiva puedo señalar el agrietamiento como efecto del enfrentamiento violento a la propia violencia que históricamente ha conformado, torturado y reducido los cuerpos.

---

<sup>106</sup> Quisiera destacar algo importante, el concepto de Cyborgs es trabajado y desarrollado por Donna Haraway, quien propone en su interesante libro *Manifiesto for cyborgs: Science, Technology and Socialist feminism*, cuatro tipos de cyborgs: 1) *Gaia*, como un servosistema complejo autopoyético y autorregulador, que constantemente está rediseñándose con el fin de obtener un medio ambiente óptimo para su propio sostén. 2) *Terminador*, esa criatura de ficción surgida de las pesadillas apocalípticas de la postmodernidad, y que Haraway analiza como un caso claro de transferencia de prácticas militares a la economía civil y a la industria del espectáculo. 3) una *rata blanca*, en puridad el primer cyborg de la historia. Y 4) *Mixotricha paradoxa*, una bacteria o parásito únicamente posible dentro de una cultura concebida como tecnobiosfera, es una confederación simbiogenética, el resultado de múltiples recombinaciones genéticas para sobrevivir en ambientes primigenios. Lo interesante es poder hacer una lectura de Haraway en función no solo como lo estimaba ella de recoger los cyborgs como una subversión y reivindicación de la mujer: tecnofeminismo. Sino que además entender los cyborgs como habitantes in-formáticos del ciberespacio, es decir, sujetos quasi-objetos que, sin poder ser considerados como seres vivos son, sin embargo, la condición de posibilidad de la vida social de nuestros días, pues son cuerpos máquinas, subsistema viviente, un apéndice que habitan el submundo y que no entran dentro del revestimiento formal ni en la simbólica de la modernidad. Lo que intento es instalar la paradoja, pues por un lado, cyborgs como habitantes in-formáticos están dentro de la simbólica postmoderna, pero, por otro lado, también los que quedan fuera de esta simbólica operan como cyborgs pues son concebidos como parásitos mutantes que ya no tienen ninguna utilidad, de ahí su condición de marginalidad.

Lo que se presenta es un desmembramiento, cisuras de identidad, negativos o espejos negros que, por un lado, se contraponen a las imágenes idealizadas, sublimadas y culturalmente admitidas y comercializadas por la publicidad de los media y canales de información y, por otro, revelan en su abyección las emociones, los instintos y tensiones reprimidas, censuradas o rechazadas o las imágenes que por el abuso visual han perdido su capacidad de re-vuelta, de crítica o de choque. Los cuerpos expuestos rompen la norma establecida, pero en su obturación Paz Errázuriz logra capturar el ánimo que tienen sus expositores para encajar la pieza que falta en el puzzle del descontento, solo se ve el hastío que acelera la marcha por los callejones del azar, exponiendo en sus rostros la ciudad derrotada quienes, a su vez, cargan en sus hombros los escombros de la angustia marginal. Estos cuerpos perturbados, carne de disturbio, llevan a su máxima radicalidad la metamorfosis negativa que los atraviesa. No se trata de una alegoría del poder o de una metáfora, sino de la presencia de cuerpos que es identidad negativa. Contraimagen del cuerpo social. Son cuerpos-agujero en el espejo de la identidad, que absorben la mirada y le devuelven, en un reflejo asimétrico y distorsionado, su invalidez de ser: imposibilidad de toda “reconciliación” estética. Cuerpos suspendidos en un presente que no puede ser largo tiempo soportado pues han roto su condición especular acariciando lo Real, es decir, luchan por el *retorno de lo Real*. Aquí lo que se intenta es mirar un cuerpo que pone en función el retorno de lo reprimido. Con la fotografía, Paz Errázuriz, logra manifestar que la mirada puede visualizar el residuo o resto que constantemente escapa al imperio de la significación, al dominio de la lógica y de la ley-del-padre propio de una mirada fálica y devoradora.





Entonces, los cuerpos de Errázuriz son la manifestación materializada de una mirada que resiste a toda norma, toda domesticación y toda publicidad, pues se sitúan en el límite de toda imagen de un cuerpo fetiche constituyendo una amenaza simbólica para el cuerpo íntegro conformado por la disciplina, la higiene física y moral y la tecnología política incardinada en dispositivos sexuales normativos. Frente a los cuerpos construidos por el poder, cuerpos especulares de trabajo, de castigo, cuerpos productivos, los cuerpos que le interesa exhibir a Paz Errázuriz son espejos negros que violentamente alteran la imagen social del cuerpo, deforman su percepción, lo vierten hacia su vacío y abren otras zonas de acción que tienen su topografía en la sexualidad, la muerte, la metamorfosis, planteando el problema de lo informe, de su constitución tecnológica o del exceso no digerido de su carnalidad. En este sentido, toda aporía, nihilismo, la pulsión tanática, la fragmentación y la “monstruosidad” que han invadido las estéticas corporales de nuestra época no han de entenderse como condición evacuadora, desecho simbólico de los cuerpos, sino que son la fisura, la apertura a una liberación que para realizarse ha de pasar por la destrucción, la negación crítica, por la ruina del género que ha hecho de dichos cuerpos una simbólica integral, normativa y fantasmática, construido históricamente por una mirada falocéntrica.

Mirar al sesgo o visión de paralaje tiene que ver, entonces, con una mirada de la autoconciencia de la alteridad, la distorsión y la enajenación. Desde este desplazamiento (que sólo se produce en el reconocimiento de una herida, de una ausencia, de una deformidad estructural) se abre una mirada que ya no puede construirse en el espejo como una imagen íntegra y central. Y que, más allá de los límites que rebasa, abisma al cuerpo en el espejo negro de su identidad. El cuerpo y la mirada se han constituido ya en el corte, en una grieta en el espejo que impide la unidad que el sujeto propugna y que sabe perdida para siempre.

### **3.2.2 El espacio seductor del cuerpo nómada.-**

Muerto el sujeto, roto el espejo ¿cómo podemos repensar la relación con el otro en cuanto es una relación de a dos? No quiero hacer referencia a una relación de a dos donde el otro es un objeto o donde el otro es el *ellos* distinto a un Yo; sino quiero pensar desde las palabras de Luce Irigaray, es decir, una relación donde se anule la posesión por parte del Yo-uno hacia ese otro, pues en las relaciones de dominación y posesión, el otro pasa a cosificarse. Es tratar de hacer un esfuerzo por pensar las relaciones intersubjetivas distanciadas de una relación de posesión fálica. Desde esta perspectiva, repensar la relación de a dos es repensarla desde una estética de las diferencias, donde la relación se torne un gesto carnal pero respetando la absoluta alteridad que conlleva la irreducible apropiación, la posible inaprehensibilidad que significa el contacto carnal. Irigaray lo describe así:

El otro me es y seguirá siéndome trascendente a través de un cuerpo, intenciones y palabras que me resultan ajenas. “Tu que no eres ni serás jamás yo ni mío”, tu me eres trascendente en cuerpo y en palabras, en cuanto encarnación que no puedo apropiarme sin alienar mi propia libertad. Querer poseerte equivale a un sueño solitario, solipsista, que olvida que tu conciencia y la mía no obedecen a las mismas necesidades. Más que aprehenderte\_\_ por medio de la mano, la mirada, el entendimiento\_\_, se trata para mí de detenerme ante lo inaprensible, de dejar ser la trascendencia entre nosotros<sup>107</sup>

---

<sup>107</sup> Irigaray, Luce, *Ser dos*. 1ra edición, Paidós Argentina (1997), 1998. pg: 29

La posibilidad de que se ponga en marcha la inaprehensibilidad del otro es dejar que ese otro se conciba como un Tu; el Tu nos demuestra el escape a toda captura a toda posesión, pues instala el lugar del resguardo de la trascendencia expuesta por Irigaray.

Dicha trascendencia que hay en la relación de a dos deja com-(a)parecer un espacio de respeto y de irreductibilidad que a primera vista es invisible, pues no entra dentro de los parámetros y formas de percepción de una mirada que reduce a objeto al otro, pues es una mirada que desnuda, captura y posesiona tanto, como diría Irigaray, en el lugar del que mira (amo) como en el lugar del mirado (esclavo) que se fascina y se deja seducir dejándose posesionar, precipitándose en una dialéctica mirar-ser mirado donde, en cada caso, es posible ocupar el lugar de la posesión y el ser poseído. Para Irigaray decir *que tengo un cuerpo es, por ende, una manera de decir que puedo ser visto como objeto y que busco ser visto como sujeto, que otro puede ser mi amo o esclavo*<sup>108</sup>.

Ahora bien, se puede advertir una crítica por parte de Irigaray a propósito de un análisis que hace del texto de Maurice Merleau-Ponty *La fenomenología de la percepción* y que en algunos aspectos se desarrolló en algún acápite anterior, pero no considerándolo como lo está haciendo Irigaray sino en clave erótica-sintomática como “razón de ser” de lo corporal que se expresa en los vínculos afectivos. Siguiendo con su propuesta, Irigaray quiere recoger el rol de la percepción como “instrumento” clave para poder reconocer una relación de a dos alejado de la dicotomía sujeto-objeto, lugar de la posesión, pues ella plantea que Maurice Merleau-Ponty no recoge el fenómeno de la percepción desde una relación de alteridad y trascendencia donde se da el respeto del Tu. La percepción es la posibilidad para establecer un vínculo afectivo y de respeto por el otro como otro que no me pertenece. Cabe señalar que la percepción está directamente ligada al fenómeno de la mirada y si en el capítulo anterior desarrollamos el tema de la percepción, desde la fragmentación, se puede afirmar que es posible repensar una mirada que, habitada por los modos perceptivos, es capaz de contemplar, admirar, a partir de relaciones amorosas y de un desarrollo de la sensibilidad, un cuerpo sin cuerpo o, en palabras de Deleuze, un cuerpo sin órganos<sup>109</sup>.

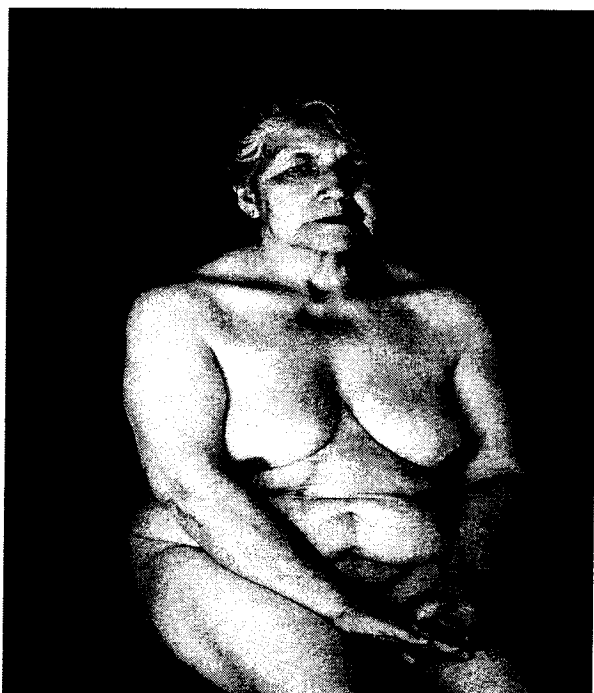
---

<sup>108</sup> op cit, pg: 31

<sup>109</sup> El “cuerpo sin órganos” de Deleuze tiene que ver con un espacio indiferenciado que reparte intensidades singulares, es decir, es un plano de consistencia que distribuye multiplicidades preindividuales e intensivas y que pertenecen al plano molecular (una de las articulaciones que estructura en forma y sustancia los estratos del mundo físico-químico, biológico y humano). Este cuerpo indiferenciado se opone al cuerpo

Esto solo lo podemos hacer concibiendo una idea de percepción que no unifica, ni da forma, sino una percepción que experimente una fenomenología del tacto o de la caricia y que, por lo mismo, excite la vida del cuerpo a través de sus gestos. Caricia que atraviesa la distancia en la relación de a dos convirtiendo esa distancia en intimidad e incluyendo un espacio-tiempo privilegiado, en infinita actualidad.

Paz Errazuriz supera el límite fronterizo de una identidad fija pues deja que sus cuerpos travistan en un movimiento de dispersión; ahora bien, el gesto que se desprende de ella es precisamente el gesto de la caricia pues penetra en una esfera de intimidad intersubjetiva. Al obturar, se precipita hasta tocar, con su mirada, dichos cuerpos haciéndolos existir como cuerpos concretos y erótico-afectivamente sexuados a partir de su condición de marginalidad que es precisamente el gesto político de resistencia.



---

orgánico, concebido éste como un conjunto de órganos jerarquizados y estructurados. El CsO es un plano de consistencia y un espacio intensivo donde circulan los flujos de deseo y supone la disolución de todas las formas estables del organismo. En términos generales alude a un estado en que el deseo fluye y se conjuga con otros flujos. No se trata de un cuerpo cerrado sino de una multiplicidad de cuerpos conectados unos con otros, lo cual implica que cualquier identidad fija queda diluida. Esta es la manifestación más concreta de la disolución y muerte del cuerpo.

Esto significa que la caricia es el contacto entre la traducción que realiza la mirada al momento de obturar y poner en marcha el espacio de la intimidad, donde se da la relación de a dos respetando la extrañeza y la alteridad del Tu, y los cuerpos que se dejan mirar con ocasión de que consienten y se dejan imprimir en una imagen como efecto del ejercicio de traducción de la mirada. Es lo mismo que dijimos en el capítulo anterior con el tema de la traducción y la imagen fotográfica: finalmente la caricia es ese contacto fugaz y efímero, es decir, como acto amoroso, es un encuentro entre cuerpos en constante transformación debido al franqueamiento de su identidad y una mirada que respeta dicha transformación en una infinita alteridad y extrañeza, en el acto mismo de traducir el travestismo provocando, lo que Irigaray plantea como, un gesto-palabra, pues ya al traducir con la mirada hay una lengua que despierta otro modo de percibir más contemplativo y menos utilitario, que invita a un diferir constante que asegura la propia extrañeza e irreductibilidad que debería darse en la relación intersubjetiva de a dos.

Podría pensar en un espacio seductor en la medida que se produce este fenómeno de la caricia y todo lo que eso conlleva \_\_\_ acto amoroso, relación intersubjetiva de respeto que implica la irreductibilidad del otro, etc. \_\_\_ también se podría pensar en un espacio seductor al concebir el gesto de la desaparición de los cuerpos a partir de su condición de cuerpos sin órganos, desmembrados y en estado de abyecto, estado que sólo una mirada des-centrada, que tiene una visión de paralaje, podría recorrer.

Para pensar un espacio seductor es necesario tener presente que detrás de su proliferación subyace un principio de incertidumbre que tiene que ver con el sentido de pérdida de cualquier modelo referencial en lo que respecta al deseo y al goce contenidos en lo sexual, es decir, si asistimos a un escenario donde Paz Errázuriz, crea las condiciones para la proliferación de un espacio seductor pero, a partir de cuerpos en estado abyecto, este estado visibiliza una suerte de indeterminación, donde ya no *hay carencia, ya no hay prohibición, ya no hay límite*<sup>110</sup>. Este sentido de pérdida sería aquello que se volatiliza, aquello que se retira de la mirada falocrática, es decir, de aquella mirada que observa desde un imaginario estructurado por el falo, la castración, el nombre del padre y la represión.

---

<sup>110</sup> Beaudrillard, Jean; *De la seducción*. Traducción de Elena Benarroch. 8va edición, ediciones Cátedra colección Teorema; pg: 13

Este retiro implica sostener que el espacio seductor promueve cuerpos que constantemente anuncian con desaparecer. Estarían al filo de la desaparición sin desaparecer. Este ejercicio dialéctico solo es posible si concebimos que en el proceso de obturación y posterior traducción de lo obturado, siempre se va a dar un espacio donde los cuerpos se hacen legibles en un momento específico. Este “volverse legible” constituye un punto crítico de resistencia en su movimiento dialéctico de aparición/desaparición. Entonces, la imagen que resulta de ese momento capturado, es una imagen que es leída en el ahora de su reconocibilidad y que lleva hasta su grado más alto la marca de la seducción vista en su momento de máxima legibilidad: espacio-tiempo del ahora.

Ahora bien, el hecho de repensar aquel sentido de pérdida lleva a un ejercicio de anulación de la representación del sexo, anulación de un sexo determinado por un imaginario que desaparece al momento de asumir el desgaste de cualquier principio de realidad del sexo. La difusión o dispersión del deseo que circula por cuerpos creando un espacio seductor, no es sino la apertura de la pérdida total de todo referente y representación de un principio de realidad de lo sexual conllevando a la anulación del imaginario y generalizándose a una suerte de simulación que sería un tipo de espectro del deseo. Este espectro no es sino la pura indeterminación. Indeterminación que se materializa en lo femenino. Paz Errázuriz, obtura y crea este espacio como sujeto femenino, altera la mirada falocrática a partir de la catástrofe o fin de la representación de la ley del padre, como lo que ha determinado y estructurado, bajo un principio de realidad, el sexo.



La asunción de la mirada de Errázuriz, es la asunción de su propio goce como sujeto femenino, en este sentido, su pasión remite a una ironía y seducción. Con la ironía, lo que intenta Paz Errázuriz es visibilizar la polivalencia erótica, las ramificaciones e intensidades libidinales como una alternativa liberadora que conjuga lo abyecto de sus cuerpos con la seducción a partir de una reversibilidad fascinante. Esta reversibilidad puede entenderse como una *trans-sexualidad de la seducción*<sup>111</sup> que fractura la estructura de una sexualidad que ha devenido en un poder-político-sexual falocrático y puede entenderse como lo que pervierte el orden establecido que traduce la sexuación distintiva de los cuerpos en una anatomía como destino; esta perversión que contiene la seducción sería la condición de la mirada de Errázuriz, una mirada que ya es de un sujeto femenino y que, por lo mismo, sabe que no hay anatomía sino puro acto de visibilidad. Este gesto seductor expuesto en las imágenes fotográficas de Paz Errázuriz develan el fracaso de lo masculino y su mirada fálica, pero anuncian una indistinción entre apariencia y artificio que define un espacio de pura simulación. Simulación como travestismo que sería el libre juego de la indistinción del sexo; el libre juego que implica el acto del maquillaje, el teatro y la seducción; todo un ejercicio de performatividad que ritualiza, innova y, a la vez, ironiza.

---

<sup>111</sup> op cit. pg: 15

Justificar el sexo a partir de la determinación binaria del género es de lo que trata de escapar Paz Errázuriz; con el tema del travestismo fisura y desgasta la feminidad y la masculinidad absolutamente representada, es decir, fisura el concepto de representación que se ha construido frente a dicho dualismo. Pues el travestismo es moverse en los signos de la indistinción, movimiento que da lugar a un nomadismo como lo que posibilita la vacilación sexual, entendiendo lo sexual no como la atracción de un sexo hacia otro (práctica de dominación), pues esto remite entender lo sexual desde la distinción cuyos signos repiten el ser biológico, sino como lo he desarrollado en otro acápite, a saber, como un lugar de vínculos eróticos y ob-scenos, como lugar de derivas de la identidad del cuerpo Yo-uno Universal. Entonces moverse en los signos de la indistinción es ejercer una fascinación seductora. No es pensar el travestismo desde la bisexualidad, pues la bisexualidad todavía se piensa en clave psíquica, con caracteres de inversión o ambivalencia y esto ya está eclipsado; tampoco hay que pensarla como una *homosexualidad latente*<sup>112</sup>, que conlleva el juego del fantasma que ordena una heterogeneidad obligatoria bajo un régimen de poder/discurso como construcción ficticia del sexo, sabiendo que ese fantasma es una matriz prohibitiva *dentro de una economía sexual masculinista*<sup>113</sup>.

La fuerza de la seducción que traveste y pervierte el orden de la heterodesignación proviene directamente de la parodia y esta parodia es el guiño de convergencia con lo que podría llamar un artificio que hace y des-hace conllevando una intrepidez paródica, es decir, conllevando a la excentricidad tal como lo he expuesto en el capítulo II con el tema de la mirada ex -céntrica.; esta excentricidad contenida en la seducción y alojada en el travestismo, concluye con cualquier signo biologicista o esencialista insoluble de los sexos. Ahora bien, como la mirada actual, es una mirada vigilante que se traduce en falocrática y por lo mismo contiene la ley de castración; el trastocamiento de esta ley solo puede ser posible a través de la resolución paródica y la ironía; pues ya al concebir la seducción cuyo contenido es la perversión (pervertir el orden normativo) ponemos en marcha ciertas prácticas artificiales, maquilladas, performativas que ironizan la castración. Es una resolución por exceso, por simulación, de ahí su carácter de artificio.

---

<sup>112</sup> op. cit pg. 20

<sup>113</sup> Butler, Judith. *El género en disputa: El Feminismo y la subversión de la identidad*. 1ra edición, Paidós Ediciones. México, (1990/1999), 2001 pg: 30



Simulación de la misma castración, castración como el velo que simula la falta o la nada que ver, como el signo biologicista y determinista de la feminidad pero que se trastoca por su exceso de simulación y de perversión: juego trans-sexual de la seducción.



Este poder de ironía es lo que expone Paz Errázuriz; como observadora excéntrica y como mujer traspasa la condición del cuerpo objeto-sexual y pornográfico y lo instala como sujeto; al mismo tiempo que pone fin a la perfección cerrada de un cuerpo-objeto de placer masculino, desaloja la mirada fálica, señora de la realidad sexual, de su condición masculina y voyerista, deslizándola a una suerte de transparencia del sujeto hombre imaginario. Se sabe que cualquier fuerza masculina es fuerza de producción. A Paz Errázuriz no le interesa la producción, sino la desnudez como lo inverso, como la seducción; le interesa exhibir, visibilizar las formas transversales de toda sexualidad que, a su vez, dan cuenta que la fuerza fálica de producción solo ha subsistido escudándose en una sexualidad manifiesta cuya finalidad del sexo es la reproducción del goce, la paradoja de esto es que dicha fuerza no es sino pura debilidad y por lo mismo ha tomado lugar a fuerza de institucionalizarse, pero es un poder cansado y paranoico.

Ahora bien, la idea no es institucionalizar lo femenino como sexo pues se pierde la ironía, sino concebir una mirada que sea reversible y, por tanto, seductora pues esta forma de mirar excluida, ex -céntrica, ob-scena vence las formas dominantes y productivas de una mirada normativa y fálica. Si hablé, en el primer subtítulo de este capítulo, sobre el ejercicio que hace Paz Errázuriz de transitar por la locura para escapar y deconstruir el imaginario ideológico dominante que exterioriza una imagen Yoica que se torna un reflejo de completud pero que es fantasmático (tema que también lo desarrollé en el capítulo anterior a propósito de lo ideológico), puedo proponer entonces que dicha locura vence en secreto, y por eso debe ser normalizada; esto mismo lo podemos relacionar con los cuerpos abyectos que ella expone y con su condición de mujer que pone en práctica una mirada ex -céntrica y ob-scena, pues dichos cuerpos están del mismo lado que la locura y, por lo mismo, deben ser marginados y ella como mujer, al estar en situación de ausencia, revierte la norma dejando que aflore el goce pero a partir de su condición de negación, desde esta condición de negación y ausencia desafía el deseo fálico de la mirada normativa y da lugar a una fuerza de goce que es más vertiginosa por ser una pasión y no tanto una pulsión.

Si bien, en el primer capítulo traté de dar cuenta del desenvolvimiento y devenir de la mirada como efecto de nuestra imagen-visión interior que reproduce nuestro aparato óptico, lo hice para repensar el fenómeno de la discontinuidad.<sup>114</sup> Desde este fenómeno se puede sostener una dinámica de la mirada. Ahora bien, si esta época corresponde a la edad de la mirada cuyo nombre es la videosfera, ésta obedece a la fluidez enteramente anexada a valores de flujos, sonidos, capitales, imágenes contenidas por un hiperrealismo del goce y sobreexposición de lo femenino como sexo y pornografía, donde una imperativa velocidad de circulación licua las consistencias y alisa las particularidades. Señalando esto y, a su vez, poniendo a la fotografía tal y como se ha concebido en esta era videosfera, a saber, como mera reproducción, Paz Errázuriz recoge la fluidez de esta era para ironizar y hacer una parodia de seducción, pues ella agrega un tercer grado al ejercicio fotográfico haciendo aparecer y presentificar lo invisible cuya estética es el duelo. Pero, además, toma la fluidez para repensar y darle un giro a modo de nomadismo.

---

<sup>114</sup> Pues si aceptamos la discontinuidad de las edades de la mirada, expuestas en el primer capítulo, estamos concibiendo que existen estados de la imagen que deshacen los modos de observar de acuerdo a las distintas épocas. Estos modos de observación que se van deshaciendo es lo que se intento desarrollar en dicho capítulo.

Aquí no hay estrategia sino puro goce, pura energía o nomadismo de los deseos que se hacen visibles inaugurando una ob-scenidad radical.

Entonces, el gesto político de una mirada de paralaje, una mirada excentrica y ob-scena como es la de Paz Errázuriz es precisamente la marca de la seducción (*se-ducere*: llevar a parte, desviar) que no es sino una forma de nomadismo como aquello que se desplaza, que se muestra esquivo a un sexo funcional que se ha edificado en torno a una mirada falocrática. Ella al posicionarse como mujer en la ausencia y lo negativo, su desafío es mirar desde la reversibilidad y develar que en toda estructura hay una inversión o subversión que es el gesto seductor, irónico y alternativo que rompe la referencia del sexo normativo y diferenciado, dominado por la ley del falo y la castración, y da lugar a la apertura indeterminada de un sexo movedizo y difuso que traviste la escena de la representación arrojándola a su pérdida e irrumpiendo en lo ob-sceno.

Este nomadismo creativo que se refleja en el juego de espejos en torno a la ambigüedad de parecer (simular/disimular) propio de su manejo de cámara y de sus cuerpos desgarrados y sumidos en lo “Real” abre a la posibilidad de ir más allá de los mandatos conceptuales y sexuales dualistas; pues se advierte que en el instante de obturación persigue nuevas figuraciones subjetivas que van desdibujando las fronteras; estas nuevas figuraciones, tal cual lo plantea Rosi Braidotti, tienen que ver con subjetividades nómadas y, por tanto, alternativas donde el proceso identitario es un viaje físico de fluidez y transformación seductor y también metafórico; aquí los cuerpos serían continentes desconocidos que podrían configurarse como fuga activa (Deleuze) que rompen la imagen total y completa (imagen Yoica) del mismo.

Lo que sucede en estos “nuevos” cuerpos es que ya están muertos o suspendidos en la falta pues han surgido de una muerte a la que no pueden resistirse mostrándose con mil disfraces más allá del disfraz de hombre y mujer provocando la constante disolución.

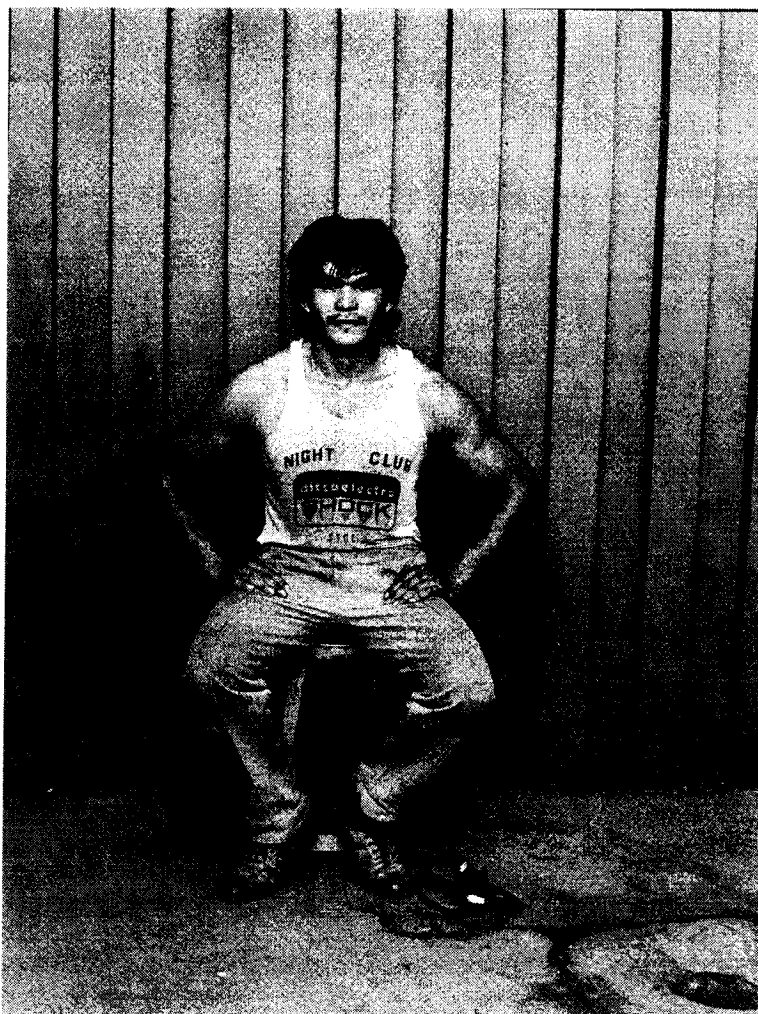
Este travestismo nómada, que deshace los parámetros identitarios de un cuerpo completo, por eso contienen la muerte, sólo se muestra cuando la relación del sujeto con el mundo, la construcción de su forma, ya no puede ser objetivamente observada, analizada, sino que procede de un desparramamiento del Yo, de la rotura de los bordes, de las fronteras entre sujeto y objeto (de lo abyecto)<sup>115</sup>. Y, en último término, de una simulación. Son proyecciones imaginarias de una pulsión subterránea y un “disturbio” psíquico que conforman un mundo onírico pero que habitan como una zona expulsada de lo humano, de ahí su marginalidad. No obstante, pueblan nuevos espacios con una significación diferente que no es sino la ruptura en la cadena signifiante, una fractura en el sentido que conforma la relación de significantes entre sí, y que al quedar inconexa, provoca un exceso, una intrusión absoluta del signifiante, un desbordamiento del afecto, que se vive con una intensidad desmesurada. Precisamente, este desborde, esta trasgresión es la imagen del engaño que devela Paz Errazuriz al obturar y, simultáneamente, visibilizar el efecto de simulacro. Lo que propongo es que en sus fotografías se produce el desdibujamiento de una subjetividad unidimensional creando otras vías para mirar lo masculino y femenino.

Ya en sus fotografías de boxeadores se insinúa la fisura de los estereotipos debilitando la virilidad propia que se le acuña a lo masculino exhibiendo un modelo de virilidad cansada y frágil, fragilidad de un Yo vacío que mira sin mirada. En estos cuerpos se observa el instante irreplicable que define el aura benjaminiano, pues Paz Errázuriz quiere destacar la fugacidad precisa del instante fotográfico y esto lo concibe a partir de hacer aparecer la ausencia o visibilizar lo desaparecido. En este instante lo fotografiado, a saber, sus cuerpos que han desparramado al Yo-universal masculino, se muestra en su plenitud.

---

<sup>115</sup> En el transcurso de esta investigación, me ha interesado enfatizar Lo abyecto a partir del planteamiento de Julia Kristeva y en directa relación con la figura de lo ominoso de Freud, es decir, como un estado de crisis, degradación y disgusto con uno mismo o hacia otros y cómo este estado tiene que ver con una experiencia de quiebre de lo esperado y, por tanto, conocido provocando la discontinuidad o fragmentación del sujeto y su imagen Yoica (Yo). Evidentemente que esto insita al abismo o distancia que tiene que ver con irrumpir en lo desconocido como aquella extrañeza radical y siniestra que sólo es posible experimentarla si se asume que lo conocido y familiar, dentro de las fronteras de la subjetividad y su imagen, contiene las huellas de esta extrañeza y desconocimiento como es el estado ominoso. Sin embargo, también me interesa subrayar el sentido que le estoy dando en este contexto de la tesis, que es la de un carácter privativo “ab-ject” (abyecto) que dice relación con la idea de que no es ni sujeto ni objeto. Cuando se está en un estado de abyección, los límites entre sujeto y objeto se desdibujan no pudiendo ser mantenidos lo que conlleva que la autonomía o sustancia del sujeto-uno, fundante es puesta en cuestión.

En este sentido el examen de la mirada fotográfica es producto y expresión de la idea de fragmentación de una temporalidad que se actualiza en un presente pero inexistente inscrita en cuerpos perdidos en la quietud, el silencio o la muerte.



La subjetividad nómada que deja aparecer Errázuriz ya no se mira en el espejo para reconocerse, conformarse e integrarse; tampoco se mira para odiar, combatir, destruir su cultura y eliminar los signos, las marcas de su identidad. Su mirada se orienta a mostrar su abyección, su expulsión del orden simbólico y cómo esto genera angustia por parte del espectador que observa la imagen de dichos cuerpos dislocados que, a su vez, lo sitúa ante lo más perturbador pues se con-funde en una experiencia ambivalente de repulsión y atracción, creando las condiciones de un enfrentamiento con lo Real.

La metáfora aquí es de una experiencia de la frontera donde se produce el juego estético del performance nómada, pero también se funda en un principio de resistencia que tiene que ver con inventar nuevas metáforas y estilos de vida para abrir nuevos imaginarios donde el Yo-imagen de completud se desvanezca en un Yo dislocado, nómada y excéntrico.

Lo interesante de esta metáfora es que podemos abrir una dimensión epistemológica en el sentido que, a partir de una mirada a la deriva y seductora, se puede dar una suerte de colocación mental donde nuestras percepciones habiten en un espacio intermedio que deforma, distorsiona y reutiliza los discursos dominantes entrampados en la lógica dualista, tal sería un pensamiento del quiebre donde transitan imágenes e imaginarios con una fuerza aleatoria de ausencia. Ausencia como el lugar que se espacia y se disemina reflejando y exteriorizando una mirada sospechosa que oblicua la visión directa afirmando un desborde de todo poder de afirmación del canon dominante y establecido por la mirada falocrática. Este desborde, que es en lo incesante de la discontinuidad del pensamiento de quiebre, sería el juego de su perpetuo redoblamiento y esparcimiento lo que conlleva la distorsión. Dicha distorsión denuncia, a su vez, que aquellos discursos están contenidos por la vacuidad y, que por lo mismo, incitan potenciar el deseo, el consumo y la posesión, categorías propias de una mirada revestida por el discurso fálico.

Por otro lado, hacer el ejercicio fotográfico de la frontera es rechazar las barreras que han dividido los saberes en centra/marginal y precipitarse al despojo y desprendimiento como una suerte de despliegue de la desideologización lo que conlleva un desprendimiento de la mercantilización y privatización de la mirada.

### **3.3 DESARME DEL IMAGINARIO DE IDENTIDAD A PARTIR DE UNA MIRADA SUBVERSIVA.-**

El desprendimiento sería la línea de fuga en cuanto intentar liberar y desterritorializar el pensamiento dualista contenido por imágenes estereotipadas y abrir paso a la locura en cuanto frontera y margen de la estructura fantasmática de la realidad.

Ahora bien ¿como pensar la figura de un sujeto fuera de la representación y autorepresentación de la diferencia sexual binaria, es decir, fuera de la ideología del fantasma? Partiendo de la idea de una mirada que observa singularidades y multiplicidades sin nombre pues constantemente se va travistiendo, de ahí su nomadismo. Por otro lado, es concebir una mirada al sesgo como el trazo de dispersión fuera de sí lo que conlleva un derrumbe de la imagen de completud como reflejo del propio sujeto sobre si bajo un ideal normativo heterogéneo.

Si la mirada falocrática y vigilante ha construido una ilusión de completud de un ideal de Yo, también ha construido un sistema codificado que ha circulado como un sistema de creencias y esto es ideológico. Pero como dije en el capítulo anterior, una ideología en sí, a saber, una ideología con criterios de verdad que persuade a través de inscribir una manera de ver y representar un relato oficial que ha sido construido discursivamente. Por otro lado, tomar distancia del orden ideológico imperante que domina bajo una mirada falocrática, es fisurar los rituales regulatorios que han interpelado al sujeto y han hecho que éste exteriorice una imagen fantasmática completa que no es sino un puro espectro que llena el vacío y para esto creo que la mirada de Paz Errázuriz nos puede dar claves para dicha distancia, pues expone la fisura como efecto de lo Real.

El núcleo de lo Real encuentra su expresión en las “distorsiones” mismas de la realidad, distorsiones que dependen del punto de vista perceptivo del observador u observadora, también en los desplazamientos imaginarios que emergen como simulaciones.

Dichas distorsiones y desplazamientos son lo que he denominado como una mirada de paralaje.

Cabe preguntarse si la inscripción de una mirada falocrática puede cuestionarse a través de sus categorías de recepción instituidas y a través de una política descentrante del mirar como gesto subversivo. Si lo concebimos desde sus categorías tendríamos que repensar los esquemas inconscientes de percepción y apreciación que, a su vez, son fruto de la dominación y simultáneamente son nuestras formas de clasificación con las cuales hemos cimentado el mundo.

Podría cuestionarlo asumiendo que estas categorías pueden ser transformadas a partir de un pensamiento de la frontera que conlleva la recreatividad nómada, que es precisamente a lo que apunta Paz Errázuriz con su gesto seductor e irónico: dejar en claro que dichas categorías son un constructo ideológico que aparece como una visión de mundo pero que, en definitiva, es un espectro que ha ordenado la experiencia de la realidad; entonces desde aquí surge la inquietante pregunta acerca de si esta “historia”, este relato, tendrá un fin, una consumación. La condición de esto es tratar de encaminarse hacia el agotamiento de sus recursos.

Este agotamiento debería consistir en poner en cuestión el sentido imaginario de identidad, tema que lo desarrolla Paz Errázuriz, es dejar que la imagen como reflejo de una identidad fija tenga un giro en sus señas para darle otras significaciones. Quizás el acontecimiento del imaginario hoy responde a la simulación; el imaginario de identidad es también una forma de emerger del no-origen ni realidad; es una simulación que precede a cualquier territorio “real” pero, a su vez, lo genera.



Este imaginario reviste la cuestión del género como una forma de representación que se manifiesta ligado a una identidad que ha devenido como un reflejo de un *inconsciente político de los discursos culturales dominantes*<sup>116</sup>. Discursos que abordan también la problemática de la diferencia, pues instalan una oposición, una dualidad en aquel imaginario de identidad, haciendo de dicho imaginario un síntoma social donde lo masculino es lo universal y lo femenino es una proyección que sirve para representar un sujeto, sujetado a ciertas formas estereotípicas. Esta representación es una figura imaginaria cuyo objetivo sirve para manipular la diferencia proponiendo ideales utópicos exentos de las mismas ideologías que circunscribieron su construcción.

Como ya he establecido anteriormente, el imaginario es un efecto, entre otras cosas, de imágenes y esto nos hace pensar hasta qué punto están unidas imagen, ideología y utopía, pues las imágenes ayudan a formar las ideologías que determinan nuestra propia subjetividad; las imágenes simbolizan o reproducen esas subjetividades formando, en una primera instancia, el yo-ideal que acaece en un ideal del yo, lo que conlleva la creación de patrones de relación social alternativos que nos proporcionan ideales culturales o visiones utópicas.

Es posible que el agotamiento del imaginario de identidad que, como ya he dicho, opera, por un lado, como un acto reflexivo que retorna a sí mismo y que, a su vez, ex – pone (mediante ese mismo acto reflejo) una imagen de realidad, imagen que aparece espectralmente; por otro, al devenir como apariciones espectrales se manifiesta ideológicamente y, por tanto ese movimiento es la afirmación de la inclusión del Yo-identitario en aquella realidad constituida, a su vez, por aquel Yo, lo que conlleva la necesaria “duplicación” del Yo estando “fuera y dentro” de su existencia; este imaginario es el testimonio de su existencia material. Entonces su agotamiento consistiría en la ex – posición y sobre ex – posición de ese mismo movimiento reflexivo. Que no es sino el gesto de ironía que tiene el espacio seductor.

---

<sup>116</sup> De Lauretis, Teresa. “La tecnología del género” *EN El género en perspectiva: de la dominación universal a la representación múltiple*. Ramos Escandón, Carmen (compiladora) Universidad Autónoma Metropolitana. 1991, México. pg: 232

Por último, este mismo imaginario se va agotando en su noción de representación pues ésta, como ya he mencionado, remite a una estructura reguladora que normativiza nuestras maneras de percibir, crea los modelos mentales inconscientes que se exteriorizan mediante ese hacerse presente de la re-presentación, presente que comparece como imagen culminando en la simulación; este simulacro deja los vestigios de lo real, real que se va convirtiendo en su propio desierto; simulacro que también nos arroja a nuestro propio vacío.

# **CONCLUSIONES**

**BASES PARA UNA MIRADA EN  
EXPERIMENTACIÓN.-**

Pues bien, he hecho una revisión general de algunas ideas centrales contenidas en los capítulos anteriores y las modalidades más reconocidas que pudieran vincularse a nuestra propuesta y su relación con la obra de Paz Errázuriz y la perspectiva de género; he intentado, al mismo tiempo, sacar a la luz las dificultades teóricas que requiere hacer una aproximación a la relación entre imagen-mirada y género y que hagan coincidir con mis propias y modestas intuiciones; sin embargo, el propósito de esta investigación no se ha cumplido enteramente aún puesto que no he pretendido tan sólo elaborar una descripción sintética y panorámica de los problemas, sino que traspasar el ámbito conocido de la reflexión sobre el tema sexo-género y aproximarme al fenómeno de la imagen y, en particular, de la imagen fotográfica desde una mirada ex –centrica sólo posible a través de una visión de paralaje y/o una visión al sesgo, que es lo que verdaderamente importa, para terminar de dar con el espíritu de esta investigación.

Para concluir, lo primero que hay que interrogarse es ¿qué tipo de formas de mirar resulta de la actitud seductora como gesto político de perversión (pervertir el orden normativo e ideológico)?. Hasta acá he creído explorar las posibilidades que se abren a la convicción de que la realidad se construye a partir de relatos y narraciones que son y han sido interpretables a través de la palabra y vistas a través de una mirada que traduce lo mirado, y de que todo conocimiento habita en modos de percepción que están condicionadas histórica y culturalmente, por lo que los hechos y los sistemas de creencias que estructuran las representaciones y autorepresentaciones, ya sea de la realidad exterior como de nuestras maneras de conocernos, no pueden asumirse a partir de verdades inmutables y eternas sino como meros relatos cuyo entendimiento, formas de mirar y crear imaginarios están siempre influidos por la formación histórica y cultural; ya lo había advertido en el primer capítulo con respecto al desenvolvimiento de la mirada a través de sus diversas condiciones de posibilidad de emergencia de las visiones y cosmovisiones.

Lo que he tratado, en definitiva, en este trabajo es el desarrollo de la observación y cómo cada período trata, a través de la misma, sus imagos, fantasmas, la muerte y todo un fondo negro que habita, pero que, no obstante, sale a la luz en el espacio visible y sólido, cerrado pero accesible del cuerpo, cuerpo visibilizado en las marcas sexuales del género.

Lo que era fundamentalmente invisible se ofrece de repente a la claridad de la mirada de Paz Errázuriz, en un movimiento de apariencia tan simple, tan inmediato que parece la recompensa de una experiencia mejor hecha que transita por la pérdida del punto de referencia para mirar-se a sí mismo.

Si bien, las formas de visibilidad han cambiado y van cambiando, es menester subrayar que cada historia, cada fragmento de testimonialidad, cada irrupción de un acontecimiento está ligada a un relato subjetivo pero que, a su vez, se ha objetivado y lo hemos vivido como un relato común que, además, ha sido impuesto y construido. Ahora bien, los niveles de relatos nos diferencian y eso requiere otros niveles de profundidad. Desde esta perspectiva, lo que vemos es a través de relatos que hemos construido como verdad, pues cuando nombramos vamos creando; sin embargo, desde esta conciencia de la diferencia en nuestras maneras de relatar podemos aproximarnos a un gesto subversivo. Paz Errázuriz narra su propio relato de lo corporal; ella, con su lenguaje visual expresado en sus imágenes fotográficas, hace parir otra realidad, desnuda otras narrativas (los de sus personajes fotográficos) y refiere, a su vez, otras cartografías corporales que las reorganiza semántica y sintácticamente en las cuales los límites de lo visible y de lo invisible siguen un nuevo trazo.

En efecto, mucho me interesa dar con las luces que me orienten hacia cuerpos en experimentación desde lugares ex -céntricos y de-generados y poder, desde ahí, formular algo así como ciertas “condiciones de posibilidad” de una mirada de paralaje que sirva de sostén al espacio seductor del travestismo (indistinción del sexo). La idea, entonces, es formular algunas prescripciones fundamentales que validen mi propuesta estético-política para poder fisurar o deconstruir, por un lado, la retórica de los estereotipos (codificaciones bajo las cuales la mirada se condiciona) que han normado ideológicamente la imagen del género bajo lógicas falocráticas y, por otra, los discursos y narrativas dominantes que han hecho posible el mundo del espejo cuya imagen proyectada no es sino la de un Yo-Uno-Universal que ha sido masculino, ambos convergidos en una manera de mirar que ha legitimado ciertas tecnologías circunscritas a un ojo de poder cuyas líneas fundadoras han sido la de una episteme de lo mismo o monismo sexual.

He intentado, por ello, elaborar una apología de la imagen que se sustente en una lectura de las maneras de mirar como forma de conocimiento que ha implicado una reorganización de los procesos perceptivos, una redefinición del estatuto de los cuerpos y la instauración de una cierta relación entre fotografía e inconsciente, erotismo y género; todo esto protagonizado por una figura subjetiva a-bando-nada de los espacios colectivos y homogéneos que han constituido una lógica binaria que, a su vez, ha organizado todo lo pensable en oposiciones. Es así como ha sido menester abrir el lenguaje que nombra dicha figura subjetiva, a todo un “dominio” nuevo: el de una concepción de no-pertenencia y no-domicilio que permite la huida y relatar desde la ausencia. Situarse desde la ausencia para poder hacer nuevos relatos, es situarse desde el a-bando-no y la invención. Por un lado, la ausencia tiene que ver con la idea de que sólo aquello que se ha perdido definitivamente puede ser narrado; si existe una imagen de género es porque sus condiciones de posibilidad han sido a través de un relato ideológico y homogéneo, es decir, en condición de *bando* que ha contado y narrado un sujeto escindido en lo Uno y lo Otro, donde lo Otro es lo perdido y, por tanto, en condición de falta, ausencia y pérdida. La mujer está ausente y, por lo mismo, en situación de a-bando-no, situación que, a su vez, hace posible inventarla. Si nos atenemos a la palabra “inventar”, ésta viene del latín *invenio* que designa aquello que viene a mi por un descubrir, es mostrar lo que ya estaba allí pero no se había visto, es lo invisible a la mirada falocrática, provocando el olvido. Si la mirada falocrática ha invisibilizado a la mujer por medio de la castración, en cuanto es la nada que ver (Irigaray) lo ha hecho para hacer surgir un relato sobre ella que es impuesto y construido ideológicamente. Luego la mujer pasa a ser un relato, una narración que la visibiliza desde la mismidad del Yo-Uno-masculino que, también, sería un relato construido y que, por lo mismo, habría que deconstruir. Es por eso que la situación de invento de la mujer es el lugar que posibilita descubrirla y re-inventarla constantemente.

Sin embargo, quisiera volver primero sobre algunos preceptos fundamentales de la crítica al sistema sexo-género, para reorientar el camino de mi reflexión, y luego avanzar hacia lo que quiero finalmente esclarecer.

La pregunta inicial es por el tipo de mirada que resulta de la actitud seductora; sin embargo, debería ampliar primeramente la pregunta y dirigirla más bien hacia el tipo de subjetividad que surgiría de la actitud seductora. Rosi Braidotti ha intentado una respuesta preliminar a la cuestión de la subjetividad, ésta nos dará pie para continuar con el interés más específico. Como sabemos, el tema de la subjetividad, para Braidotti, está en directa relación con la idea de nomadismo; ella intenta hacer una narrativa nómada donde el valor de verdad de la subjetividad materializado en sujetos empíricos corporalmente sexuados, va más de la mano de las construcciones y las estructuras que la evidencia fáctica. De lo que se trata es que la subjetividad es una narrativa en cuanto es una sucesión de traducciones (como desarrolle el tema de la traducción en el capítulo II), de desplazamientos producto de la dialéctica exceso-resistencia del ser-para-la-locura y del goce de excedente (también explicado en el capítulo II y III) y de adaptaciones a condiciones cambiantes histórico/culturalmente. En otras palabras, lo que intenta definir Braidotti como nomadismo tiene que ver con una suerte de figuración insertada en el pensamiento que evoca salidas alternativas al modo de pensamiento falocéntrico. Si las figuraciones están en el pensamiento, se puede sostener que las formas de aprehender la realidad son a través de otras maneras de poner en ejercicio las percepciones, a saber, más fragmentadas y desplazadas promulgando la anulación de toda linealidad y objetividad como leyes de constancia de las percepciones. Tema que desarrollé en el capítulo I y II.

Con este ejercicio figurativo del pensamiento, las imágenes evocadas son en-si mismas dialécticas de pensamiento que se expresan y se exteriorizan en maneras de mirar más alternativas donde se le permita al ojo recorrer otros encuadres, escudriñar en lo no-visto por la mirada de poder y, así hacer surgir lo invisible, el *invenio*. Invisibilidad que en el transcurso de la tesis la he expresado como ausencia, falta y finalmente como la muerte; muerte ya no como un dato empírico solamente, sino como un espacio de alteridad trascendente, como el abismo infinito en las relaciones amorosas del Tú al Tú \_\_dejando de lado las relaciones dominantes del Yo/el que es propia de la lógica de posesión sujeto/objeto\_\_ la idea es permitirse co-habitar con la muerte, como un momento en la dialéctica presencia/ausencia de *lo sido*.

Dialéctica que la pude explicar desde la fotografía como recurso para entender la condición de ficción, de rastro de lo que *fue* o lo que *podría* haber *sido*, es decir, condición que permite entender la temporalidad como parte de una ilusión y, por lo mismo, como lo que posibilita entender las narrativas subjetivas, la fenomenología de la aparición \_\_aparición o acto de ser visible de algo: una realidad o acontecimiento que irrumpe y aparece frente a los ojos, lo que podría provocar una experiencia traumática en tanto pérdida, a-bando-no de un origen “material” de la imagen. Esta pérdida o a-bando-no sería lo ominoso de la imagen y de esta suerte de fenomenología de la aparición\_\_ y la mirada propiamente tal como expresiones y formas de organización que se van construyendo y deshaciendo. Y que permiten tomar distancia de las imposiciones conceptuales dualistas y los *hábitos perversamente monológicos del falocentrismo*<sup>117</sup>.

Por ende, las preguntas fundamentales de las narrativas subjetivas nómades son: ¿qué sentido tiene para nosotros poder recoger la situación actual de miradas dominantes?, ¿cómo, desde esa situación, poder instaurar miradas creativas que permitan la emergencia de “lo nuevo”? Lo primero es que nuestra situación actual está revestida de la figura de un sujeto dominante que observa desde un ojo de poder falocrático basado en un sistema sociosimbólico de sexo/género cuyos ejes articuladores han sido el estado, la familia y la autoridad masculina; sin embargo, estos ejes que podría pensarse todavía persisten como máximas, ya están en condición de crisis; es desde este lugar de crisis que, según Braidotti, se podría constituir una apertura a “lo nuevo”.

Ahora, para Braidotti, el sujeto nómade, tiene que ver con dichas figuraciones expuestas más arriba y ella las define como imágenes que dibujan la interacción compleja de diversos niveles de subjetividad como la clase, la etnia, el género como presencias simultáneas que se superponen formando una suerte de rizomas<sup>118</sup> (Deleuze).

---

<sup>117</sup> Braidotti, Rosi. *Sujetos nómades*. 1ra edición, editorial Paidós, Buenos Aires Argentina. (1994) 2000. pg: 26

<sup>118</sup> El concepto de Rizoma, lo recoge Deleuze de la Botánica. Es un conjunto de tallos subterráneos que se ramifican en todas las direcciones haciendo que no resulte posible determinar el centro u origen. En los tubérculos rizomáticos no hay jerarquía, cualquier punto puede conectarse con cualquier otro; esa característica los distingue del esquema arborescente, donde cualquier punto remite a la raíz y se ramifica mediante estructuras duales que crecen verticalmente. Por su parte, Deleuze y Guattari piensan que la política debe pensarse como un rizoma. Así, el arte, la filosofía, la ciencia, las luchas sociales y, en nuestro caso, el



Con la idea de figuración, Braidotti, quiere dar cuenta de lo que ella llama “filosofía del como si”, que en alguna parte de los capítulos se trae a colación. La idea del “como si” tiene que ver con la capacidad de fluidez de las experiencias y las reminiscencias. Este ejercicio de fluidez permite pensar la definición de “actualidad” como el instante que se va consumiendo y que posibilita el retorno retrospectivo que, ya lo había dicho, funciona como fuerzas de esparcimiento y disolución que actúan en conflictividad provocando el goce.

La filosofía del como si, es una apuesta donde subyace la idea de flujos conectivos que marcan estados de transición entre momentos o experiencias comunicantes. Se puede advertir la influencia deleuziana en cada una de sus posturas, pues estos flujos permiten pensar las “líneas de fuga” de Deleuze que no son sino los devenires discontinuos que posibilitan las figuraciones rizomáticas de las subjetividades nómades. Esta interconectividad de los flujos del nomadismo es una proximidad empática que podría conectarse con la fenomenología de la caricia de Irigaray, cuyo contenido es el gesto amoroso de la relación Yo/ Tú, donde se da la empatía a partir de la imposibilidad de apropiación del Tú como objeto de posesión. Ese respeto a la alteridad del Tú no es sino la proximidad empática que se da en los desplazamientos nómades.

Si Braidotti es notable en esta idea nómade es precisamente por esto, pues ha enfatizado la necesidad de atender a la gran carga de subjetividad que introducimos en las prácticas del “como si” lo que permite, a su vez, cartografiar retrospectivamente los modos cómo nos posicionamos epistemológicamente, desterritorializando las imágenes corporales y fetiches del ideal de Yo para evitar el dominio del Tu y así, trazar senderos de transformación en la construcción del mirar; para ello se vale de los desplazamientos y figuraciones como un estilo creativo de mutación, *una metáfora performativa que permite que surjan encuentros*

---

género se conectarían unas con otras de manera horizontal, sin que ninguna se imponga a la otra. Concebir el género y particularmente la subjetividad como un sistema acentrado implica creer que las diferentes iniciativas pueden coordinarse prescindiendo de una instancia superior que las organice y unifique. La idea es que Braidotti, piensa y define el estado nomade como una subversión, una pervisión de las convenciones establecidas, una disolución total de la idea de centro y de la noción de sitios originarios o de identidades auténticas de cualquier tipo. Lo que está haciendo es un ejercicio rizomático. Ver “Mil mesetas”, editorial Paidós, 1999. de Deleuze y Guattari.

*y fuentes de interacción de experiencia y conocimiento insospechadas que, de otro modo, difícilmente tendrían lugar*<sup>119</sup>.

Pues bien, esta puede ser la primera manera de establecer algunos parámetros de referencia para aproximarnos a una posible prescripción de una mirada excéntrica (o si se quiere una fundamentación) que permita desdibujar no sólo el ojo de poder falocrático, sino también desterritorializar los cuerpos sometidos a la imagen Yoica de lo Uno masculino, donde el cuerpo femenino es un cuerpo en falta y prisionero de la figura de objeto de contemplación masculina.

Es claro que la “comprensión” axiomática del sujeto y su subjetividad, su atención y sus prácticas en términos de la conformación de su identidad Yoica, así como el carácter excluyente de su actitud reflejada en las maneras de mirar y “crear” percepciones de su realidad cuya lógica se esconde, es la de un antropocentrismo avasallador. Aquello corresponde a un discurso de poder autoritario-totalitario cuya consistencia es la de una absolutización del orden binario-sexual de los cuerpos como principio clasificatorio de discursos e identidades rígidas.

La percepción, entonces, que nos devela Braidotti es la de una forma de transitar por la subjetividad, “como si” fuera identitaria pero es, no obstante, la evocación de imágenes que van armando un tipo de percepción alternativa, fragmentada en el sentido de fronteras fluidas que travisten las marcas identitarias del orden binario y absolutista del sistema sexo-género. Con la fluidez de las fronteras, podemos atrevernos a hablar de una figura subjetiva del margen que permita poner en circulación un concepto-metáfora que habita en los intervalos, en los intersticios provocando la parodia como elemento político de seducción. Este ejercicio paródico no tiene un sentido automático de repetición de poses o mascaradas; una estética del “como si” es la imagen performativa de Judith Butler, es el maquillaje y el disfraz de la figura del travesti de las fotos de Paz Errázuriz, toda una conjunción que posibilita crear políticas de acción en espacios intermedios, en los intervalos como lugar para explorar nuevas formas de subjetividad.

---

<sup>119</sup> Braidotti, Rosi. *Sujetos nómades*. 1ra edición, Paidós, Buenos Aires. (1994) 2000.pg: 32

Desde ahí podemos liberar el pensamiento del yugo dogmático y autoritario del falocentrismo y dejarlo que explore en la actividad creativa de figuraciones nómades

Ahora, regresando sobre nuestra pregunta, me parece que efectivamente se puede pensar que una mirada concebida en estos términos subjetivos nómades puede llegar a propiciar con pleno sentido una actitud seductora cuyo contenido estético político sea el ejercicio paródico, la ironía. Ahora bien, esta actitud tendría que tener su sostén en formas de miradas excéntricas que permitan fisurar la mirada en perspectiva y céntrica del sujeto-uno-masculino. Es plausible suponer que la “centralidad” de miradas excéntricas dependa principalmente de posicionarse en un lugar ob-sceno (off-cene) tal y como sostiene Teresa de Lauretis y, por lo mismo, de su alejamiento del ojo falocrático cuyo devenir ha ido de la mano de una representación y auto-representación como modos de pertenencia a un género binario y donde la formación de la subjetividad se ha “sujetado” a un sujeto que ha sido siempre masculino (Irigaray: *Speculum*). Esta representación no es sino el fantasma de la sexualidad, fantasma como el espectro ideológico que se encarna como imagen de completud y se instala como ley formando, a su vez, la matriz heterosexual (Butler).

La actitud paródica que subyace al gesto seductor propicia un mirar al sesgo que puede visibilizar la nada que ver por el fantasma de la castración; puede visibilizar el goce de excedente que crea las condiciones para que algo que aparece desagradable se torne agradable, es un juego de inversiones donde se desdibujan las fronteras del Yo, donde asistimos a la discontinuidad de un interior y un exterior como “otra” realidad pero que no es sino la experiencia fenomenológica de la barrera que separa y permite la proyección y el reflejo. La idea es poder mirar la desproporción, el agujero de la realidad y rozar con lo Real donde se aloja lo siniestro y se consolida una mirada no más “sujeta”.

En una mirada al sesgo, la fundamentación de una instancia de excedente en los términos que se ha señalado durante los capítulos anteriores, capaz de constituirse en la figura ob-scena y “vengadora” del fantasma de la matriz heterosexual, se debe apreciar como una cuestión posible, de acometer y sostener\_\_ es lo que, modestamente, he intentado hasta acá\_\_\_, sí y solo sí, es desde una concepción de la sexualidad ligada a otras formas de parcelamiento significativo del cuerpo. Es decir, si ciertas partes del cuerpo son “privilegiadas” desde el punto de vista erótico es debido al modo en que el cuerpo es apresado en la red simbólica; ahora bien, si se hace el intento de mirar al sesgo se puede advertir o tener conciencia de que existe una suerte de demanda simbólica que implica una pulsión que no necesariamente entra en la dialéctica del deseo. La pulsión persiste en esa demanda segura, es una insistencia “mecánica” que no puede ser apresada. No obstante, esta idea obliga a pensar en la muerte, pues los cuerpos que me interesa apuntar y que quiero visibilizar, más allá de que se localicen en lo de-generado, su erotismo tiene que ver con que se expresan como muerte simbólica que retornan una y otra vez a través del ojo fotográfico de Paz Errázuriz. Este retorno de los que están en condición de “muertos”, es decir, ausentes y vacíos es un signo posible de perturbación, de seducción (se-ducere: desviar de su vía) del proceso de simbolización y, por lo mismo, liberados de aquella red simbólica ideológica que se ha estructurado como la ley del nombre-del-padre. Entonces, mirar al sesgo es suspender la realidad de la red simbólica cuyo contenido es la Ley del nombre-del-padre, es ponerla entre paréntesis para dejarse arrojar al encuentro con lo Real, es dejar que la barrera fenomenológica caiga y nos precipitemos a la pérdida de esa realidad ideológica, autoritaria y homogénea de falocentrismo regido por la Ley del padre.

Sin embargo, quiero hacer notar una paradoja, que esta ley se incardinó desde una muerte simbólica, es decir, del “asesinato del padre primordial” (Freud en *Tótem y Tabú*) y que, también, persiste bajo la figura del retorno del muerto vivo que queda integrado en el universo simbólico y que aparece, se hace visible como agencia simbólica patriarcal del Nombre-del-padre que prohíbe el goce.

Esta muerte, que ha circunscrito un lugar común y un modo de pertenencia al Uno-primordial masculino y que, su simbolización ha equivalido a una muerte simbólica pero que retorna como un muerto vivo, podemos travestirla o pervertirla, hacer la parodia en el instante de mirar al sesgo y ver los puntos de fuga, el resto que vuelve en la forma de la figura ob-scena y “vengadora” del cuerpo-del-goce, como figura escindida, como el excedente, como el nomadismo que permite los desplazamientos y abre lo siniestro.

Una mirada al sesgo, entonces, concebirá la relación entre corporalidad y sexualidad bajo una dinámica distinta, donde el tipo de subjetividad que surja es la disolución total de centro, pues mirar al sesgo implica otros encuadre y recorridos, implica el cambio de posición del observador u observadora que es una mirada de paralaje, como aquel gesto que involucra pequeñas desviaciones al momento de observar. Si existe un sujeto céntrico, un Yo fundante; la visión de paralaje hará que ese sujeto centrado sufra desviaciones y deje de auto-observarse, ésta auto-observación implica un movimiento circular por y en si mismo; con la mirada de paralaje se desvía el centro provocando un cambio, una desviación que tiene que ver con la perversión (pervertir el orden), con la seducción (se-ducere= desvío), con la rebeldía (volvere, vuelco), con la re-vuelta (Kristeva).

Al mismo tiempo, en una mirada al sesgo la actitud adecuada debe ser desde lo ex-céntrico donde haya, simultáneamente, una correlación entre lo visible y lo enunciable, a saber, decir lo que se ve, visibilizar lo no-visible y, por lo mismo, lo no-nombrable y dar a ver al decir lo que se ve. Esta actitud la podemos advertir en Paz Errázuriz \_\_que es lo que he intentado hacer durante mi investigación\_\_, pues ella “productiviza” el descarte social mediante una cita estética capaz de reconvertir la marginación y la marginalidad de lo nómade en una postura enunciativa. Entonces, Errázuriz, mira al sesgo intentando desarrollar el concepto-metáfora del “margen” dicho más arriba; al hacer el ejercicio de paralaje establece una nueva crítica más oblicua que tiene que ver con dar a ver en su decir, en su enunciado, el aspecto obtuso (Barthes). Concepto que lo desarrollamos en el III capítulo.

Todos estos deslindes teóricos que ponen a Paz Errázuriz en situación de un sujeto verosímil, también es un intento por elaborar, a partir de la mirada misma de Errázuriz, tácticas intersticiales de subversión de las pautas de autoridad masculina. Ahora bien, los procedimientos que ocupó Paz Errázuriz se dispararon a las corporalidades, la biografía sexual, los recorridos urbanos, las estéticas populares, como planos y secuencias que ella debió intervenir y reformular; todo esto por un afán de desmontar el sentido para poder elaborar una crítica de las representaciones de poder como aquellas codificaciones represivas que reiteran la violencia de sus intimidaciones discursivas. Paz Errázuriz busca escudriñar en las marcas corporales como ejemplo de la destrucción y la marginación para, desde ahí, poner en movimiento una suerte de constelaciones de sentido capaces de suscitar nuevos montajes\_\_estéticos, políticos, críticos, subversivos del género\_\_ de la experiencia y la subjetividad.

El intento de hacer un recorrido por algunas de sus obras me dieron luces para re-pensar emergentes narrativas de la diferencia que señalan una especificidad local de una escena de emergencia, escena que podría considerarse como el lugar de la corporalidad, lugar que la nombra o enuncia como lo de-generado; lo de-generado y/o lo travestido. Podría ser la escena que opera bajo un “régimen de intensidad” (Deleuze) que tendría que atravesar ciertas producciones significantes para ser la instancia de hacer vibrar las percepciones, la conciencia, los deseos y transfigurar, así, desde una mirada crítica y obtusa, la subjetividad identitaria de la mismidad masculina y de sus imaginarios sociales, políticos y culturales. Desde este régimen podemos atrevernos a fracturar dicha subjetividad que es, a su vez, corporal e ideológicamente interpelada.

¿De donde obtiene, por tanto, su validez real una apuesta de género cuyo eje “central” es la de una mirada en experimentación que desvela el “desequilibrio” de la perspectiva en fuga que desencaja la certeza identitaria? Las exigencias aludidas, aunque teórico-formales, representan, a mi juicio, una prueba de suficiencia para este propósito. Las explicito sintéticamente al final porque me interesa que se constituyan en el modelo apropiado y razonable con el que se mida el trabajo desarrollado hasta acá.

En primer lugar, creo que haber instalado una suerte de desplazamientos que me ha llevado desde una tradición binaria entre, por un lado, la auto-observación de la imagen narcisista del Yo-Uno-Universal masculino y, por otro, a una política de la mirada socialmente comprometida cuyo contexto de apreciación es desde un discurso social como intervención cultural del sistema sexo-género, no debe perder de vista la criticidad de su lenguaje para, así, llevar la mirada del espectador y espectadora a preguntarse, al mismo tiempo, por los usos estético-políticos del significado cultural que ideologizan o desideologizan la mirada. Las obras de Paz Errázuriz requieren ser leídas y miradas desde una racionalidad móvil que permita las figuraciones nómades en las mismas percepciones; en otras palabras, requieren de una especie de “tercer espacio” como aquello obtuso que conjugue, por un lado, la especificidad local de cada corporalidad como narrativas de emergencia de lo seductor y, por otro, la dinámica de la *différance* que es al mismo tiempo espaciamiento, discontinuidad y entre líneas que *disloca a su vez toda forma de presencia plena y de origen simple, así como toda lógica de identidad: como un espejo que para unos refleja lo ilusorio del significante y para otros, la falta.*<sup>120</sup>

En segundo lugar, este “tercer espacio” debe, además, evitar los binarismos, recurriendo para esto a la oblicuidad y la ubicuidad del margen o la frontera en su doble capacidad de desplazamiento y de emplazamiento tácticos. Solo la oblicuidad y la ubicuidad tácticas del margen son capaces de hacer que el género deje de ser una categoría binaria, donde lo femenino es lo pasivo y pase a convertirse en una “diferencia diferenciadora” (Nelly Richard), es decir, una diferencia que toma la iniciativa de formularse a sí misma como un “acto de enunciación” (Nelly Richard) y que, al hacerlo, se rebela contra los sistemas de categorías y funciones pre-establecidas. La alteridad de una “diferencia diferenciadora” ejerce una potencialidad de extrañamiento en el sistema sexo-género; al hacer el ejercicio de traducción de ese relato ideológico abre las representaciones de la imagen de género como un Yo-centro v/s Otro-periferia, abre el binarismo de la identidad estática y la diferencia, a los pliegues móviles de la intersticialidad nómade y seductora de las corporalidades.

---

<sup>120</sup> Errázuriz, Pilar. *Filigranas feministas: psicoanálisis, memoria, arte*. Primera edición., Libros de la elipse. Santiago, Chile. pg: 135

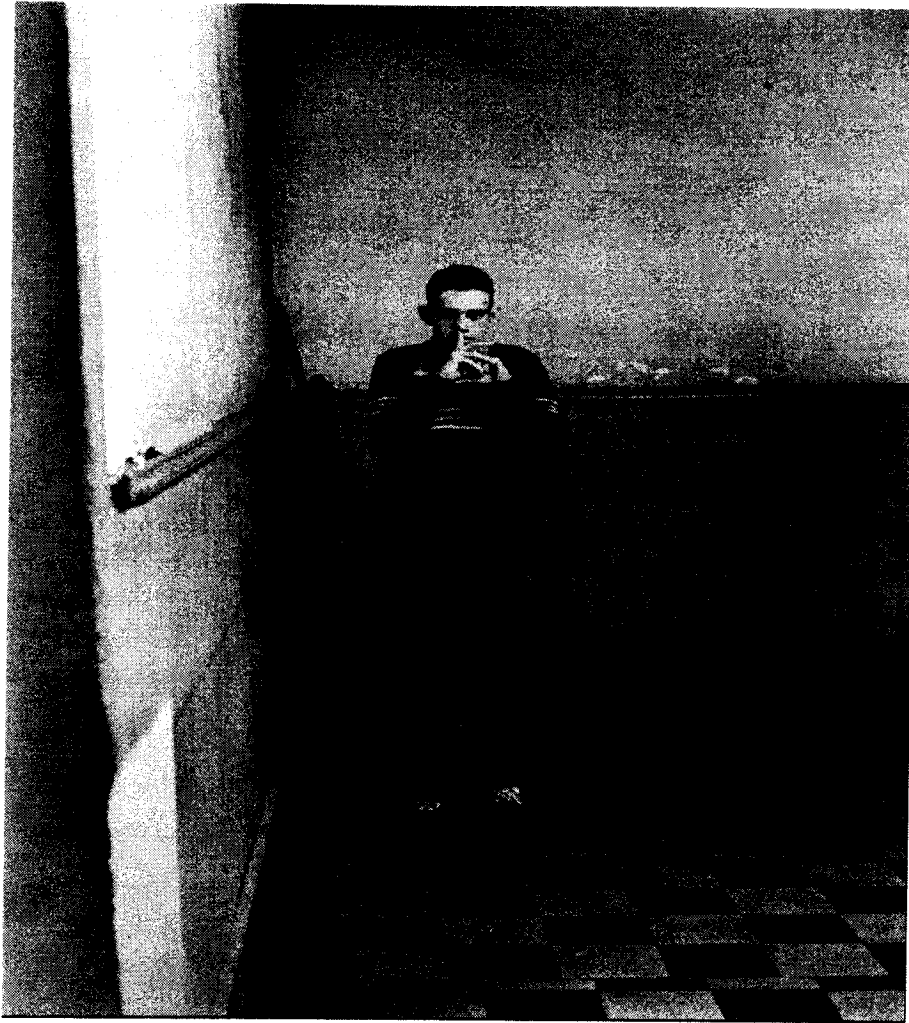
Por último, en su definición más general, un estudio sobre políticas de una mirada en experimentación se propone quedar sumergida en una constelación expandida de lo visual que abarque todas las formas de ver, de ser visto y de mostrar, es decir, todo lo que es fenomenología de la visión: acto de aparecer y ser visible como apariencia tanto de presencia y ausencia y su incidencia en el comportamiento de la mirada en lo cotidiano. Para esto, una política de la mirada requiere ser una fuerza irruptora que fracture el orden e instale la dislocación para así crear cambios perceptivos que introduzcan nuevas estéticas de lo visible en nuestras organizaciones cotidianas de sentido. La idea es imaginar nuevas políticas de la mirada que insubordinen la visión frente a la espectacularización de la imagen que, evidentemente se puede apreciar en la relación binaria del género donde lo femenino es la espectacularización como imagen-objeto de consumo.

Un tipo de mirada crítica requiere romper con la unidimensionalidad del sistema sexo-género, requiere ser crítica en el sentido que desajuste el monopolio visual del Yo-uno-masculino que ha sido estereotípico gracias a la ley del padre, requiere trazar vectores de subjetivación alternativa que potencien la alteridad en tanto fuerza de desclasificación en contra de las uniformaciones seriales, las ortodoxias de la representación binaria, los guiones predeterminados de las identidades fijas. La idea es sembrar la duda y la sospecha en el interior de las reglas de visualidad que clasifican objetos y sujetos. También debería aspirar a desatar una re-vuelta de la imaginación y de los imaginarios que mueva las significaciones establecidas por los repertorios oficiales e ideológicos hacia bordes de no certidumbre y de ambigüedad del sentido, cuya experiencia de la sorpresa haga que la relación mirada e imagen se torne siempre otra-para-si misma. Con esto, más que aquietar la mirada, la inquietamos, es trabajar con la reticencia de la mirada frente a la obviedad de lo que se exhibe sin secretos ni enigmas de la representación.

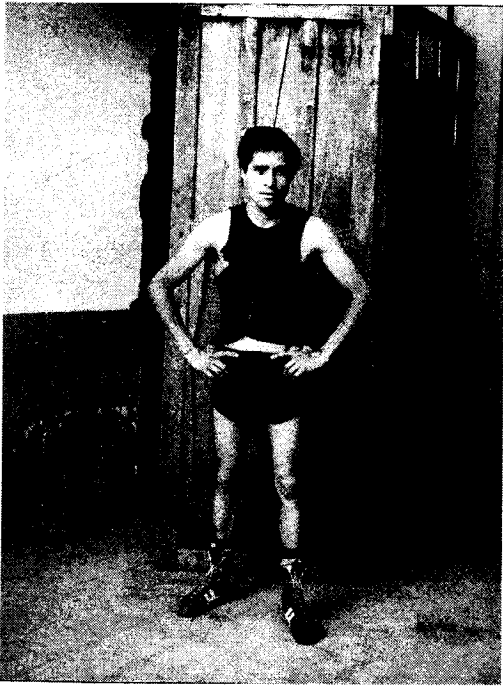


Puedo decir, para concluir, que en el aspecto formal y en el contenido, esto es a lo que he venido apuntando y aspirando desde el inicio de este trabajo; espero sinceramente haberlo conseguido o al menos habernos aproximado al logro de estas metas que constituyen, a mi juicio, un parámetro apropiado de evaluación y de empuje de la mirada hacia los bordes de tumulto y discordia del sentido irreconciliado, sabiendo desde ya que ninguna corporalidad coincide ni consigo misma ni con un tipo de sexualidad determinado binariamente pues siempre está trasgrediendo, desbordándose de acuerdo al excedente inagotable que no se puede capturar completamente ni menos capturar por la institucionalidad ideológica del discurso oficial.

# ANEXOS









# **BIBLIOGRAFIA**

- Agamben, Giorgio. HOMO SACER : EL PODER SOBERANO Y LA VIDA NUDA  
Valencia, Editorial Pre-textos 2003
- Aumont, Jacques. LA IMAGEN. Paidos Comunicación (1990), 1992 Barcelona.
- Barthes, Roland. LA CÁMARA LÚCIDA: NOTA SOBRE LA FOTOGRAFÍA.  
Paidos, Comunicación. (1984), 1994. Barcelona
- Barthes, Roland. LO OBVIO Y LO OBTUSO: IMÁGENES, GESTOS, VOCES.  
Paidos, Comunicación. (1982), 1986. Barcelona.
- Beaudrillard, Jean. EL COMLOT DEL ARTE: ILUSIÓN Y DESILUSIÓN  
ESTÉTICA. Amorrortu/ editores. 2007. Buenos Aires.
- Beaudrillard, Jean. DE LA SEDUCCIÓN colección Teorema, Editorial Cátedra, 2000.  
Madrid.
- Beaudrillard, Jean. CULTURA Y SIMULACRO. Editorial Kairos (1978), 2002,  
Barcelona.
- Benjamin, Walter. SOBRE LA FOTOGRAFÍA. Editorial Pre-textos. 2005, España
- Benjamin, Walter. IMAGINACIÓN Y SOCIEDAD: ILUMINACIONES I. Editorial  
Taurus. (1969), 1998. Madrid.
- Blanchot, Maurice. EL INSTANTE DE MI MUERTE LA LOCURA DE LA LUZ.  
Editorial Tecnos (1999), 2004. Madrid
- Braidotti, Rosi. SUJETOS NÓMADES. Paidos, 2000. Argentina.
- Butler, Judith. MECANISMOS PSÍQUICOS DEL PODER: TEORÍAS SOBRE LA  
SUJECIÓN. Ediciones Cátedra, Universidad de Valencia, (1997), 2001,  
Madrid.
- Butler, Judith. EL GÉNERO EN DISPUTA: EL FEMINISMO Y LA SUBVERSIÓN  
DE LA IDENTIDAD. Paidos (1990), 2001, México.
- Butler, Judith. CUERPOS QUE IMPORTAN: SOBRE LOS LÍMITES MATERIALES  
Y DISCURSIVOS DEL "SEXO". Paidos (1993), 2002. Buenos Aires.

- Butler, Judith. DESHACER EL GÉNERO. Paidós studio (2004), 2006. Barcelona
- Cadava, Eduardo. TRAZOS DE LUZ: TESIS SOBRE LA FOTOGRAFÍA DE LA HISTORIA. Editorial Palinodia. (1997), 2006, Santiago.
- Chaplín, Sara y Walter, John. UNA INTRODUCCIÓN A LA CULTURA VISUAL. Ediciones Octaedro. (1997), 2002. Barcelona
- Chiuminato, Pablo. VIRTUD VISUAL: SOBRE LA POTENCIA EVOCADORA DE LA IMAGEN MENTAL Artículo para próximo número de la Revista Nomadías.
- Clifford, Greetz. LA INTERPRETACIÓN DE LAS CULTURAS. Editorial Gedisa. (1973), 2005. Barcelona
- Concha Lagos, José Pablo. MÁS ALLÁ DEL REFERENTE. FOTOGRAFÍA: DEL INDEX A LA PALABRA. Colección Aisthesis. N° 3, Instituto de Estética, Universidad Católica de Chile. 2004
- Debray, Régis. VIDA Y MUERTE DE LA IMAGEN: HISTORIA DE LA MIRADA EN OCCIDENTE. Paidós, Comunicación. (1992), 1994. Barcelona
- De Lauretis, Teresa. ALICIA YA NO: FEMINISMO, SEMIÓTICA, CINE. Ediciones Cátedra, Universitat de València, Instituto de la mujer. (1984), 1992. Madrid.
- De Lauretis, Teresa. LA TECNOLOGÍA DEL GÉNERO. EN *El Género en perspectiva De la dominación universal a la representación múltiple*. Universidad Autónoma Metropolitana 1991. México.
- De Lauretis, Teresa. SUJETOS EXCÉNTRICOS EN *Etapas de un camino del Feminismo*. Editorial Horas y Horas, 2000. Madrid
- Deleuze, Guilles y Guattari, Felix EL ANTIEDIPO. Editorial Paidós Básica (1969), 1989. Barcelona.
- Didi-Huberman, Georges. LO QUE VEMOS, LO QUE NOS MIRA. Ediciones Manantial. (1992), 1997. Buenos Aires.
- Errázuriz, Pilar. FILIGRANAS FEMINISTAS: PSICOANÁLISIS, MEMORIA, ARTE Editorial Libros de la Elipse. 2006. Santiago.
- Errázuriz, Paz. FOTOGRAFÍAS 1983-2002.



- Foucault, Michel. EL NACIMIENTO DE LA CLÍNICA: UNA ARQUEOLOGÍA DE LA MIRADA MÉDICA. Editorial Siglo XXI. (1966), 1999. Madrid.
- Foucault, Michel. LA ARQUEOLOGÍA DEL SABER. Editorial Siglo XXI (1970), 2001. Argentina.
- Foucault, Michel. HISTORIA DE LA SEXUALIDAD 1- LA VOLUNTAD DEL SABER. Editorial Siglo XXI. (1977) 2003. Buenos Aires.
- Foucault, Michel. VIGILAR Y CASTIGAR.: NACIMIENTO DE LA PRISIÓN. Editorial Siglo XXI (1976), 2000. México.
- Freud, Sigmund LO SINIESTRO 1919 EN *Obras completas en CD romm.*
- Hernández Sánchez, Domingo. ARTE, CUERPO, TECNOLOGÍA. Ediciones Universidad de Salamanca. 2003. Salamanca
- Hegel, G.W.F. FENOMENOLOGÍA DEL ESPÍRITU. Ediciones Fondo de Cultura Económica. (1966), 1987, México.
- Irigaray, Luce. SPECULUM: ESPÉCULO DE LA OTRA MUJER. Editorial Saltés. 1974, Madrid.
- Irigaray, Luce SER DOS. Paidós (1997), 1998. Buenos Aires.
- Izquierdo, María Jesús. EL MALESTAR EN LA DESIGUALDAD. Ediciones Cátedra 1998. Madrid.
- Kant, Emanuel. CRÍTICA DE LA RAZÓN PURA Editorial Taurus-alfaguara, 2006. México.
- Kay, Ronald DEL ESPACIO DEL ACA: SEÑALES PARA UNA MIRADA AMERICANA. Ediciones Metales pesados, Segunda edición, 1980. Santiago, Chile
- Kristeva, Julia. EL PORVENIR DE LA REVUELTA. Fondo de Cultura Económica. (1998), 1999. Buenos Aires.
- Kristeva, Julia. PODERES DE LA PERVERSIÓN. Catálogo editora. 1980.
- Kristeva, Julia. SENTIDO Y SIN SENTIDO DE LA REBELDÍA: LITERATURA Y PSICOANÁLISIS. Editorial Cuarto propio, (1996), 1999. Santiago.
- Lacan, Jacques. EL ESTADIO DEL ESPEJO COMO FORMADOR DE LA FUNCIÓN YO (JE) TAL COMO SE NOS REVELA EN LA EXPERIENCIA PSICOANALÍTICA. EN ESCRITOS 1 *Obras completas en CDromm*

