

José Ricardo Gutiérrez Vargas*

Imagen-carne e imagen-gesto. Una propuesta metodológica para *corporalizar* lo mirado

Mirar el vacío no es sinónimo de contemplar una mera vacuidad. Es, contrariamente, mirar nuestro alrededor, los susurros que articulan nuestro día a día. El aire se colma de infinitas imágenes. La invisibilidad se convierte en el blanco del ojo que mira. El espacio no-matérico se vuelve guiño y sigilo. La lucidez de un sueño que se huele y se toca. El vacío se encarna cauteloso y se hace cuerpo...

Resumen | Este artículo aborda cómo la relación dialéctica entre lo que he llamado, metafóricamente, imagen-carne (elementos referenciales e icónicos de la imagen que construyen su explicación) e imagen-gesto (el acontecimiento visual en sí mismo que refiere a la comprensión de lo visto) conforman una interpretación hermenéutica de la imagen que más allá de reiterar maneras fundacionales de entender los discursos visuales exclusivamente a partir de su naturaleza fenomenológica y contemplativa, los supone como una manera de desposeer a los sujetos y sus cuerpos. El encuentro imagen-sujeto ya es indicio de una desposesión del cuerpo, pues no es sólo el sujeto quien mira la imagen, sino la imagen que mira al sujeto. Así, propongo articular una propuesta metodológica, a partir de este supuesto, que permita entender cómo se lee la imagen y cómo se corporaliza a partir de su acción, de su performatividad. Para ello, sembraré a lo largo de mi exposición una serie de "relatos visuales" vinculados a las disidencias sexuales, que funcionarán en sí mismos como ejemplos de dicho postulado metodológico, basado en el montaje de la imagen y la imaginación que éste desencadena.

Flesh Image/Gestual Image. A Methodological Approach in Order to Embody the Seeing

Abstract | This article approaches the dialectical relationship between flesh-image (iconic and referential elements of the image which are part of its explanation) and gesture-image (the visual event itself which refers to the comprehension of the image) that shape an hermeneutical interpretation of the image, which goes beyond its understanding as a phenomenological and contemplative element assuming it as a way to dispossess the subjects and their bodies. The image-subject encounter is a trace of a dispossession of the body, because it is not only the subject who gazes at the image, but also the image that gazes at the sub-

* King's College, University of London.

ject. Thus, I aim to articulate a methodological proposal, based on this idea, which allows understanding of how the image is read and how we embody it through its action-performativity. In order to analyze this, I will take several “visual stories” related to the sexual dissidences that by themselves work as examples of this methodological proposal that is based on the montage of the image and the imagination that it triggers.

Palabras clave | imagen – lenguaje visual – cuerpo – performatividad – exocerebro

Keywords | image – visual language – body – performativity – exocerebrum

Introducción

LO QUE ESTE TRABAJO se propone no tiene la intención de desvelar el “misterio” de la imagen, si es que éste existe, sino ir bordeando sobre una metodología que haga plausible su interpretación y el entendimiento de su acción. La imagen es capaz de actuar y configurar los discursos, las maneras de ver. Es una manera de explicar el lenguaje visual, lo que no quiere decir resolver el enigma de su comprensión. Existe una necesidad actual de encausar una alfabetización visual, si aceptamos que las sociedades se han vuelto espacios que están permanentemente conectados con el consumo y la producción de imágenes.¹ De este modo, la pertinencia de mi investigación se basa en las aportaciones que pueda brindar a los sistemas educativos en términos de interpretar las imágenes, pues las instituciones académicas deben entenderse como escenarios de formación y acción políticas. Sin embargo, ello excede los límites de este trabajo y en realidad me enfoco al planteamiento metodológico que se inscribe como parte de una labor que aspira a tener un alcance más amplio.

Es necesario aclarar que esta inquietud nace de la participación en un seminario *Estudios del Cuerpo* (2013), pues el ir y venir de sus sesiones me ha aclarado la posibilidad de considerar el cuerpo no sólo como un elemento de análisis dentro del estudio de la imagen, sino como un factor epistémico que forma parte fundamental del entramado metodológico que aquí presento. En ese sentido hago especial referencia a la ponencia de Alicia Lindón, en la que se estableció la

¹ Vale la pena aclarar que las imágenes han dejado de ser producidas solamente por los grandes complejos mediáticos, incluso más allá del mismo arte. Basta con considerar las dinámicas de su producción en espacios sociales de la red (Facebook, Instagram, Twitter, entre otros), donde la fotografía, tomada principalmente con dispositivos móviles, se vuelve una manera de enunciamiento autobiográfico (biografías visuales). Las biografías visuales funcionan como una recuperación de las experiencias ordinarias, es decir, que hay un reconocimiento de que nuestra vida social está en circulación cuando nos enfrentamos con las imágenes, que día a día, vemos en la red.

pertinencia de considerar el cuerpo y las emociones para estudiar otras problemáticas.² La corporeidad emerge en el proceso de investigación de la imagen. El cuerpo ya no es sólo un presupuesto analítico, sino que se presenta como un postulado epistemológico dentro del estudio de la imagen. No sólo por los cuerpos que se muestran, sino por las formas/maneras en que la imagen es encarnada a partir de la imaginación. En pocas palabras, esto no es una investigación que haya desarrollado previamente, sino el curso de una trama, de un proceso: una metodología que ha encontrado en la categoría cuerpo, una manera de afectar nuestras identidades por medio de la forma en que la imagen actúa.

Los relatos visuales que retomo de algún modo ponen a prueba mis conjeturas sobre la imagen, las cuales se aproximan más a una dinámica interpretativa que de verificación empírica. No hay una interpretación verdadera sobre la imagen que sea concluyente, sino una validación que es más argumentativa y por lo tanto de naturaleza polémica. La imagen, al referirse a la acción humana, no constata un hecho, sino que abre un proceso de validación basado en el disenso que exige apelaciones y refutaciones sobre lo que se dice de la imagen. No hay una última palabra en el estudio de las humanidades; si así fuera, ésta sólo podría imponerse por medio de la violencia. Por esa razón, los párrafos que a continuación se bosquejan, sólo pueden entenderse y considerarse como un punto de partida, jamás como un punto de llegada definitivo. Tomando en cuenta lo anterior, el presente artículo se divide en dos partes:

La primera hace referencia al punto primigenio que se da entre la iconicidad de la imagen (su carne) y su comprensión (su gesto).³ Ello conforma un núcleo dialéctico que ayudará a la interpretación de lo mirado desde una perspectiva

2 Esta idea fue expresada en la ponencia titulada: "Las múltiples dimensiones en la construcción de la relación espacialidades y corporalidades", de Alicia Lindón, presentada en el Seminario de investigación avanzada Estudios del Cuerpo (ESCUE), coordinado por Maya Aguiluz Ibargüen, y llevado a cabo entre junio y septiembre de 2013, en el Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades (CEIICH), de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).

3 Lo que entiendo por carne de la imagen es aquello que ofrece la imagen en sus superficies: color, formas, tamaños. Es su carne, lo que la expone ante la mirada. Por otro lado, la imagen-gesto es la imagen como acontecimiento, como evento que irrumpe en una continuidad cronológica. Dicho acontecimiento, al igual que en el habla, aparece y desaparece. A diferencia de la escritura, que es capaz de fijar el discurso en una forma léxica y sintáctica, la imagen fija el discurso de otra manera: a partir de su ausencia. "Lo mirado está en transformación permanente. Así, por ejemplo, cuando se mira una foto hay un silencio que es capaz de comunicar. La foto, independientemente de que intente contar una historia o no, está en constante transformación activando una facultad de interpretación en donde quedan anudadas las evidencias de los detalles, pero también la sutileza de un sentido que nos permite *fijarnos en la imagen*. Es una fijación que nos indica que algo ha cambiado y no tanto porque la foto haya sido modificada, sino porque se ha percibido su invisibilidad, su silencio que viaja en el tiempo y nos toca" (Gutiérrez 2013, 52).

hermenéutico-fenomenológica.⁴ Sin embargo, para llevar a cabo dicha empresa interpretativa es necesario pasar a un segundo nivel. Para ello, propongo una metodología que nos ayudará a discernir la acción de la imagen. Es aquí donde echo mano de la categoría “performatividad de la imagen” para entender cómo por medio de su montaje y la imaginación que desencadena, el lenguaje visual es capaz de traducirse en acción humana, en una corporalidad que evocará lo visto, pero no como una reminiscencia visual (o una calca mental de la imagen), sino como un sentido que se prolongará de manera ininterrumpida en la confor-

La imagen se convierte en una parte de los circuitos neuronales, si aceptamos la idea de que es parte de una red social y cultural externa que funciona como si fuese parte de esos circuitos

mación de nuestra subjetividad pues, como apunta Ricoeur, “no hay autocomprensión que no esté mediatizada por signos, símbolos y textos” (2010, 31). Cuando corporalizamos la imagen ésta no deja de ser una cuestión extracorpórea que, sin embargo, se encarna de una manera peculiar: se constituye como un área liminal entre lo mental y lo no mental. De cierta manera, las imágenes se convierten en los “recipientes” donde las ideas son depositadas. Incluso, podríamos afirmar, siguiendo la hipótesis del antropólogo mexicano Roger Bartra (2012) del exocerebro,⁵ que las imágenes funcionan como una especie de prótesis de nuestro cerebro que nos ayudan a interpretar lo real. La imagen se convierte en una parte de los circuitos neuronales, si aceptamos la idea de que es parte de una red social y cultural externa que funciona como si fuese parte de esos circuitos.

La imagen, como ya lo he apuntado, más allá de un elemento contemplativo se configura como una manera de experimentar la realidad y de entenderla. Es

La imagen, como ya lo he apuntado, más allá de un elemento contemplativo se configura como una manera de experimentar la realidad y de entenderla. Es

4 Entre hermenéutica y fenomenología no se da una relación de oposición, sino más bien de interdependencia que, como lo asegura Paul Ricoeur, se observa en que “por una parte, la hermenéutica se constituye sobre la base de la fenomenología y así conserva aquello de lo cual no obstante se aleja: *la fenomenología sigue siendo el presupuesto insuperable de la hermenéutica*. Por otra parte de la fenomenología no puede construirse a sí misma sin un presupuesto hermenéutico” (2010, 40).

5 El exocerebro, de acuerdo con Bartra, es un mecanismo extrasomático que considera a “los circuitos cerebrales capaces de usar en sus diversas operaciones conscientes los recursos simbólicos, los signos y las señales que se encuentran en el contorno, como si fueran una extensión de los sistemas biológicos internos (...) el misterio se halla en que el circuito neuronal es sensible al hecho de que es incompleto y de que necesita un suplemento externo (...) el exocerebro no es algo que está ubicado entre el cerebro y la cultura, sino que es el segmento ambiental estructurado que continúa ciertas funciones cerebrales por otros medios” (2012, 23-63).

algo así como una prótesis, si atendemos al carácter siempre incompleto del cuerpo. De acuerdo con el texto de Bartra es necesaria la experiencia (contacto) para que los lóbulos parietales del cerebro puedan ser capaces de formar “mapas” que permitan a los individuos tener conciencia de los espacios que los rodean, es decir, una especie de plasticidad neuronal (2012, 43). Asimismo, en un sugerente trabajo titulado *Towards a cultural neuropsychology: an alternative view and preliminary model*, Stephan Kennepohl (1999) arguye si existe alguna posibilidad de concebir una neuropsicología cultural que indague la relación entre los cambios del contexto cultural y social y las diferencias que ello produce en el sistema nervioso (1999, 366-380). Esto nos permite considerar que no existe una escisión tajante entre el lenguaje, de legado cultural, y los impulsos nerviosos, de raíz biológica, pues a pesar de ser dos elementos ininteligibles están traslapados en la experiencia que corporaliza y encarna. Por ejemplo, la experiencia que tenemos cuando percibimos el mar, sólo se da en la medida que podemos traducir su color, forma, olor, etcétera, en lenguaje. Cuando corporalizamos el azul del mar, la forma de sus olas y su olor a sal, lo hacemos en un primer nivel que es la sensación para luego entrar en una traducción sobre aquello que sentimos. La traducción siempre mantendrá una deuda con la sensación. La traducción no es un reemplazo sensorial, sino un entendimiento comunicacional que no puede darse por medios somáticos, sino por dispositivos simbólicos. La traducción, por medio de la cual corporalizamos, no sólo sirve para aproximarnos a los elementos y la naturaleza que nos rodean, sino también a las matrices reguladoras de poder y a las normas sociales, las cuales tampoco pueden incorporarse del todo. Aquí radica el potencial performativo en lo político: una lucha con la norma que determina las vidas y los cuerpos que son y no son contables.

Quizá, si tenemos en cuenta lo anterior, será útil referirnos a la sensibilidad no como una experiencia individual, sino como una relación constitutiva con lo que nos rodea y nos hace percatarnos de nuestro carácter incompleto. La imagen, si la entendemos como una dialéctica entre carne y gesto, podremos aceptar que cuando nos topamos con ella nos enfrentamos con un mundo que no sólo exige ser interpretado por nosotros mismos, sino que es un encuentro. La imagen nos interpela y nos desposee de nuestros cuerpos. No hay opción de construirnos como sujetos bajo los regímenes del racismo, la desaparición forzada, el patriarcado, la militarización, la exclusión social, etcétera. Una manera de hacerle frente a ello es por medio de la desposesión del sujeto, por medio de su *disenso* con respecto a esos regímenes coercitivos. Desposeerse uno mismo es también desposeer y resistir la fuerza impuesta por el poder. Un posible camino para lograrlo se atisba en la imagen y su fuerza actuante.

Imagen-carne e imagen-gesto: de *los modos de ver dominantes* a *los modos de ver de resistencia*

Para hablar sobre la dialéctica entre imagen-carne e imagen-gesto quisiera aclarar que es necesario elaborar un trazo epistemológico de lo visual. Sin extenderme mucho en esta consideración, lo anterior se refiere a *los modos de ver*, es decir, a la manera en que miramos y damos sentido al mundo. Es una forma de abrazarse a la historia y de aceptar que nuestra mirada se constituye históricamente o, lo que Martin Jay (1988 y 2003) ha denominado “régimen escópico”. Esto no se refiere a un modo de representación sobre lo mirado, sino a que es un entramado cuya configuración se da a partir de visualidades, hábitos, prácticas, enunciados, lenguajes, técnicas y deseos vinculados a un tiempo histórico preciso. Así, el “modo de ver” de la modernidad se teje sobre un sustancialismo alrededor de la subjetividad, es decir, un pensamiento cuya premisa principal se basa en tomar al sujeto como fundamento y consistencia de todo.

Esta última postura reduce toda nuestra experiencia visual a un asunto de la retina: la mirada se refleja para poder construir un saber objetivo en donde el objeto está en el exterior y más allá del sujeto. En contraste, con la ayuda de la fenomenología se puede recuperar la extrañeza del objeto, tratando de comprenderlo en su facticidad. Así, lo que definiría el crítico de arte estadounidense Hal Foster (1988), como una diferenciación entre visión (capacidad física para ver) y visualidad (mirada como hecho social), en realidad sería un núcleo conjunto que harán del mirar más un reconocimiento que una contemplación.⁶ En ese sentido, propongo articular la visualidad como una crítica, pues al entenderla de este modo, nos damos cuenta de que las preguntas que le hacemos a la imagen emergen de ella misma. Por ese motivo vale la pena reflexionar si estamos limitados por pensar la imagen en términos de lo visible. ¿No es esto lo que apunta hacia una conformación de lo que varios autores han denominado “bodily image”, categoría que hace referencia a la imagen como una imagen corporal, una

⁶ Esta idea ha contribuido a formar el entramado de lo que recientemente ha sido denominado como “Estudios Visuales”, donde el objeto visual bajo escrutinio es capaz de revelar una trama ética-política. A diferencia de la historia del arte tradicional, lo que los Estudios Visuales intentan practicar es más un reconocimiento de las imágenes que un simple recuento de éstas. En palabras de Irit Rogoff (2013), “*Visual culture opens up an entire world of intertextuality in which images, sounds and spatial delineations are read on to and through one another, lending ever accruing layers of meanings and of subjective responses to each encounter we might have with film, TV, advertising, art works, buildings or urban environments*” (La cultura visual abre todo un mundo de intertextualidad en el cual imágenes, sonidos y delineamientos espaciales se leen sobre y a través de sí mismos, aportando capas siempre acumulativas de significado y respuestas subjetivas a cada encuentro que podamos tener con el cine, la televisión, la publicidad, las obras de arte, los edificios o los entornos urbanos).

imagen que mueve al cuerpo?⁷ ¿Qué pasa con las imágenes cuando son producidas y diseminadas? ¿Qué no es una imagen?

La problemática, en este sentido, radica en que el régimen escópico dominante ha intentado erigirse como una manera de demostrar que la insuficiencia de nuestra mirada no existe. De acuerdo con esta postura, nuestros ojos pueden captar el todo, sin necesidad de apelar a lo que no aparece. Hay un exceso de luz que convierte la imagen en una exhibición, más que en una visibilización. Sin embargo, el problema de pensar las cosas así es que los espacios de la interpretación y entendimiento sobre lo visual quedan cercenados, a medio camino. Por esa razón, argumento que existe una imposibilidad de acceder a la imagen, sólo viendo la imagen. Ver la imagen es no verla del todo, porque para mirar es necesario *acceder a la imaginación*, al no-ser de la imagen. *Es ahí en donde se ubica su acontecimiento y su sentido*. Esta imagen negativa, que se parece más a una sombra que a una evidencia, conforma un régimen escópico en resistencia. Aquí se ubica lo que he optado por llamar imagen-carne e imagen-gesto, una dialéctica inscrita en el límite de la percepción, es decir, una tensión formada entre el mundo del signo y el mundo del cuerpo.

Resistir a través del discurso emanado de un objeto visual. Esa, quizá, sería la premisa de un régimen escópico de la resistencia. Un discurso cuyo fundamento es el movimiento dialéctico que contraviene e introduce una diferencia. La dialéctica en su sentido originario nos remite al *controvertir*.

Las imágenes no fincan su eficacia en la transmisión de contenidos. Para que sean capaces de afectarnos tienen que ejercer un movimiento en su interior, siempre simbólico, que nos señala una parte que no es mediatizable en su comprensión. Lo irrepresentable es justamente un vacío que, pese a todo, insiste en tomar forma, la forma de la función poética. Ésta pone el acento en el mensaje por sí mismo y no en una referencialidad como lo hace el lenguaje descriptivo. Esa parte es la resistencia ofrecida en su discurso, la cual por medio de una resignificación metafórica nos aporta sensaciones, valores estéticos, emocionales, entre otros, que nos hacen poder habitar el mundo. Nos volvemos ingenuos y no en el sentido de la estupidez, sino en la designación de un estado nativo que nos permite explorar con mayor soltura lo que miramos. Es un estado de suspensión, lúdico, que posibilita ensayar otras maneras de estar en el mundo. Incluso, puedo afirmar que las imágenes no tienen un “detrás” o, dicho en otras palabras, un mensaje oculto que nos haga

7 En el texto de Beatriz Preciado (2012) “Museo, basura urbana y pornografía” habla sobre la relación entre cuerpo-mirada-placer, argumentando que la pornografía funciona como una “prótesis masturbatoria de subjetivación de carácter virtual (...) la imagen se vuelve sobre el espectador y produce efectos involuntarios que éste no puede controlar. La intencionalidad visual no es tanto proyectiva, sino introyectiva.

tomar consciencia en torno a diversas problemáticas. Lo que aquí se expone es una red de relaciones que no están “detrás” de lo que se mira, sino en la misma carne de la imagen, la cual, al igual que la carne humana, está constituida de pliegues, manchas, discontinuidades, cicatrices, etcétera.

Cuando esta “piel” se ofrece a la mirada no lo hace por medio de un lenguaje cotidiano, sino a través de un distanciamiento que la ficción introduce en nuestro entendimiento de lo real. Los referentes de la imagen, a pesar de que se pueden manifestar como reales, especialmente en las imágenes provenientes del fotoperiodismo, éstos siempre estarán en ruptura con el lenguaje ordinario, por la simple razón de que evocan una imaginación imposible de circunscribir en el orden descriptivo. Las imágenes poseen una enunciación metafórica e imaginativa. Sólo somos capaces de ver una imagen si primero somos capaces de imaginarla. En resumen, la operación sería: descontextualizar la imagen primero, para luego dar paso a su recontextualización, a su legibilidad. Esta última penderá en todo momento de nuestra comprensión.

Imagen-carne

Un rostro maquillado y una peluca que evoca a la cantante británica Amy Winehouse. Unos ojos cuyo pronunciamiento es resguardado por una capa densa de maquillaje. Tatuajes sobre la dermis de un torso, *sin tetas*, desnudo. Todo ello sobre un fondo rojo que nos remite a una dinámica de retrato, pues en realidad



Imagen 1. Luis Arturo Aguirre, de la serie *Desvestidas* (2013). Foto tomada por José Ricardo Gutiérrez Vargas.

esta imagen pertenece a una serie más amplia titulada *Desvestidas* (2013) del artista mexicano Luis Arturo Aguirre.

Retomo este ejemplo para abordar la explicación de la imagen que no es sinónimo de su comprensión. Dicha explicación es tejida por medio de su piel, de aquello que la expone ante nuestra mirada y se constituye como aparición fenomenológica. Esta carne de las imágenes es en realidad su principio iconográfico que identifica signos-imágenes, que nos lleva a la consideración de que lo visto son formas significantes, pues lo que se observa está atravesado por el lenguaje, pero también el lenguaje está inoculado por la imagen. La imagen, por medio de su mostrarse, constituye su propio espacio vital y adquiere una autonomía semántica, que ya no guarda celosamente las intenciones del autor. Con esto no quiero afirmar que entonces privará la subjetividad de la persona que mira, por sobre la imagen. Lo que hacemos en realidad es comprendernos ante la imagen y recibir las condiciones que nos plantea. Estas condiciones están expuestas en lo que he llamado imagen-carne.

La piel, para Jean-Luc Nancy (2010), es “una auténtica extensión expuesta completamente orientada al afuera, al mismo tiempo que envoltorio del adentro (...) la piel acaricia y halaga, se lastima, se despelleja, se rasca. Es irritable y excitable” (2010, 32). Por esa razón, la carne de esta imagen lleva toda la carga de sus elementos visibles en la fuerza de un mundo que abre y descubre a partir de su observación. Es el tipo de mundo mostrado por la imagen. La imagen no está cerrada en sí misma, sino que nos reclama ver el maquillaje, la peluca, los grandes aretes que penden de las orejas de l@ modelo. La lectura de la imagen es posible, porque ella misma se expone ante nosotros como un rostro que nos interpela. Mirar es, ante todo, articular un discurso nuevo al discurso de la imagen.

La interpretación que hacemos de la imagen no es lo que hace precisamente nuestro lenguaje con ella, sino que lo que vemos (su piel) mediatiza con signos nuestra relación con las cosas. Como lo apunta Ricoeur (2010), “la interpretación es interpretación mediante el lenguaje antes de ser interpretación sobre el lenguaje” (145). Nuestro acercamiento con las imágenes, de igual forma, se hace *mediante* lo que nos muestran, no *sobre* aquello que está expuesto.

Cuando explicamos esta imagen, atendemos a sus causas: mostrar una ambivalencia genérica hombre-mujer. La utilización de elementos femeninos y masculinos que por medio de maquillaje y una peluca modifican sus facciones. Su “género hombre” queda trastocado por una serie de formas que intervienen los rostros y las formas corporales. Sin embargo, hacia donde apunta esta presentación, esta carne de la imagen que se manifiesta no sólo como un travestimiento, es a una manera de performativizar el género. Es aquí cuando dejamos los terrenos descriptivos-explicativos que recorren la imagen, para pasar a su comprensión, a su gesto que nos habla ya no en nombre de una referencialidad

simplista a la cantante inglesa, sino lo que apunta hacia un mundo posible: un sujeto que confunde y *desnormativiza* su identidad, su género. Lo que nos ofrece la piel de la imagen es en realidad una serie de detalles que podemos interpretar para entender dicha imagen.

Imagen-gesto

Así, damos paso al otro polo de la imagen: su gesto. El cual no se escinde por completo de lo que ella muestra. Al contrario, parte de lo que ella expone para poder temporalizarlo. El gesto en la imagen es en realidad un síntoma que alude a su significado icónico, pero también es un movimiento que encuentra su referente en el cuerpo. No es contar precisamente la historia de las imágenes, sino, como menciona Walter Benjamin, *acceder al inconsciente de la vista*, lo cual no puede lograrse por medio de la enumeración o la simple descripción de lo que vemos (aunque este sea un paso para alcanzarlo), sino por medio del montaje interpretativo. En ese mismo tenor Benjamin vuelve a poner el acento:

El gesto humano: primero es documental (los gestos son encontrados en la realidad); en segundo lugar está reencuadrado (este encierro, este encuadre estricto de cada elemento de una actitud, constituye uno de los elementos fundamentales del texto); en tercer lugar, está desplazado en cuanto a la acción, el drama, la cronología que rompe por su interrupción (cuanto más a menudo interrumpimos a alguien que está actuando, más gestos obtenemos; para el teatro épico, la interrupción de la acción se encuentra en primer plano); y, por último, es suspensivo, retardado, incluso detenido (Cit. por Didi-Huberman 2008, 110).

La imagen-gesto es aquella que se nos presenta como relámpago, como una inadecuación entre lo que se ve y se siente. El gesto está inscrito en la esfera de la acción, pues a partir de él se asume y se soporta. El gesto en un movimiento que tiene en sí mismo su finalidad. El significado deja de actuar sobre la imagen, pues ella misma lo genera, por eso a la hora de su interpretación, la hermenéutica cambia su orientación al alejarse de su intención cultural, para acceder al acontecimiento de la imagen. Es una experiencia de suspensión y nomadismo. Así lo propone mi comprensión sobre otra imagen perteneciente a la misma serie *Desvestidas*. Aquí la imagen es de un@ modelo cuyo cuerpo no sólo se nos presenta a partir de un travestismo no muy elaborado, sino también por medio de la ausencia. Hay una asimetría que nos remite a la incompletitud y que impide ese supuesto “cuerpo armónico” con sus extremidades y todos los rasgos característicos que definen su género. Esta forma en que el cuerpo se presenta no la leo precisamente como una transgresión a la manera en que el cuerpo se ha

constituido con base en arquetipos del cine, televisión, etcétera: cuerpos moldeados en la esbeltez y la blancura. Es, para mí, un extrañamiento. El gesto es justo aquello que nos extraña y hace posicionar la alteridad en el corazón de nuestras percepciones, pues la durabilidad de la imagen no está en ella misma, sino en aquello que la imaginación desencadenó.

La experiencia estética está situada más del lado del extrañamiento que de la transgresión, pues en esta última la ley se niega, mientras que el extrañamiento no es territorio de la norma; es más, ella no está ahí, pues en lo extraño hay un movimiento vital de dislocamiento, de fractura, que escapa a toda regulación pre-existente y nos hace desposeernos. Ello no se logra por la mera contemplación de cómo se representa el cuerpo travestido para apuntar hacia una deconstrucción del género, sino cómo ese cuerpo travestido incompleto se convierte en medialidad, en un conjunto de relaciones que no sólo nos dicen “pon atención a esta otra manera de presentar el cuerpo”, sino “pon atención a cómo esta manera de presentar el cuerpo hace alusión a una serie de estructuras que imponen un cuerpo modélico y generizado, basado en cánones ajenos al fenotipo mexicano común”. El problema de la imagen ha dejado de estar en su representación, para posicionarse en la capacidad que tiene para proyectarse al exterior y hacer nuestro mundo habitable. Se pide al espectador multiplicar sus puntos de vista por medio de una red de relaciones.⁸ El gesto nos hace tomar distancia de las imágenes y a la vez nos aproxima a ellas, pero este juego entre distancia y proximidad es algo que llega a la imagen, no algo que ésta produce. Por eso la imagen-gesto es más un encuentro que una contemplación fija.

Con ello podemos conjeturar que el carácter del gesto es *destructor*, pues en un primer momento disloca y redispone las cosas, para luego reacomodarlas. La destrucción “hace sitio” para la construcción, por ello estas imágenes permanecerán estériles hasta que no se haya establecido una relación de imaginación y

El gesto es justo aquello que nos extraña y hace posicionar la alteridad en el corazón de nuestras percepciones, pues la durabilidad de la imagen no está en ella misma, sino en aquello que la imaginación desencadenó

⁸ Cuando miramos una imagen establecemos una relación intersubjetiva con ella. Dicha relación está marcada por una conexión histórica, por cuestiones de pertenencias a grupos específicos, así como a cuestiones de clase y género, entre otras, de las que la imagen sólo constituye un segmento.



Imagen 2. Luis Arturo Aguirre, de la serie *Desvestidas* (2013). Foto tomada por José Ricardo Gutiérrez Vargas

de especulación entre lo que se ve y lo que sabemos por otro lado. La imagen, antes de ser vista, sólo poseía una red de relaciones internas, una estructura, una piel. Por su estructura, la imagen sólo tenía un sentido **icónico** (signo que mantiene una relación de semejanza, pero que no es el objeto representado). Cuando se abre a esta red de relaciones adopta un significado, entra en el terreno del **sentido**. El gesto de la imagen es lo que activa su discurso, pues el lenguaje visual sólo es una condición para que se dé dicha comunicación. Los mensajes se intercambian en el discurso, en su gesto, por eso la imagen-gesto no tiene sólo un mundo, sino otro, que es el sujeto que la mira.

Una vez establecidos estos elementos de la imagen, en una tensión dialéctica permanente. Sostengo que es por medio de dicha interacción que la imagen es capaz de desposeer al sujeto que la mira, pues su gesto constitutivo surge como un momento ético, es decir, por un momento que tiene consecuencias imprevistas y que al mismo tiempo proviene de una manera de actuar específica, de un saber/conocimiento previo.

Desposesión (por la imagen)

El movimiento dialéctico de la imagen que hasta ahora he planteado, nos permite aseverar que el discurso de la realidad sólo queda inscrito en la medida en

que ese mismo discurso se eleva a la ficción. Esta paradoja es lo que para mí constituye el poder actuante de una imagen, pues por medio de esta mediación la imagen nos interpela y quedamos desposeídos al mirarla. Quedamos expuestos ante ella. La creación auto-poiética del individuo, es decir, su definición y creación como sujeto, no tiene que ver precisamente con una autosuficiencia, revelada a través del individualismo o de la ya conocida frase anglosajona “*anything goes*” (todo vale), sino que recae en la relación que se tiene con los otros, con los demás cuerpos que inciden en el proceso que forma nuestras subjetividades. La autopoiesis es una manera de desposeernos.

De ese modo vale la pena profundizar en torno a la desposesión. Para ello retomaré el diálogo que sostienen la griega Athena Athanasiou y la estadounidense Judith Butler (2013) en el texto *Dispossession: The Performative in the Political*. Así, la idea de la desposesión apunta hacia dos puntos: en una primera instancia se refiere a la sumisión del sujeto por medio de la normalización que sugieren las estructuras de poder biopolítico. En un segundo momento, la desposesión hace referencia a cómo el sujeto es movido y transformado a través del otro y por el otro. En ambos casos, desposeerse es indicativo de la relación que el sujeto establece con las normas y su modo de llegar a ser por medio de la asunción y la resignificación de la norma. En este sentido podemos asegurar que la desposesión es una forma que marca nuestras acciones y, que por lo tanto, puede configurarse como un camino de resistencia y cuestionamiento a los campos reguladores de la norma. Ofrece un camino para visualizar cómo un nuevo discurso puede emerger ahí donde no estaba legitimado.

Tomemos como ejemplo tres imágenes pertenecientes a la serie *Bareback* (2005-2006) del fotógrafo Omar Gómez. El mismo título, traducido al español, resulta sugerente si reparamos en su significado: “a pelo” o lo que es lo mismo “sin condón”. A pesar de las implicaciones que el mismo nombre pueda aportar al análisis, no es mi propósito detenerme en este aspecto. Me interesa, en cambio, explorar las maneras en que estas imágenes actúan en conjunto como una resignificación de una parte del cuerpo que ha sido relegada a la abyección de su condición literalmente execrable: el ano. De él no hay expectativa alguna. Lo único que puede esperarse es mierda.

*Nuestros órganos sexuales
están saturados de
interpretaciones históricas
y nos toca, por tanto,
escudriñar en ellas, pues
algunos órganos más que
otros tienen un estatuto
histórico y social privilegiado*



Imagen 3. Omar Gómez, *Bareback* (2005-2006). Foto tomada por José Ricardo Gutiérrez Vargas.

Tres imágenes inscritas en el *leather*, es decir, en el uso de accesorios de cuero que algunas personas usan dentro de sus prácticas sexuales. Un dildo enorme, una máscara que oculta el rostro y unos pantalones que dejan al descubierto un trasero enjuto y nada jovial. La imagen-carne se ofrece a nuestra mirada como golpe y emerge la imagen-gesto. Mi hipótesis es que, a pesar de las múltiples interpretaciones que se pueden dar a estas imágenes, existe una forma de desposesión que emerge de esta relación dialéctica. Más allá de su sugerente lascivia, hacen referencia, entre otras cosas, a la delimitación histórica bajo la que se conciben los órganos del cuerpo, “no hay órgano del cuerpo sin una delimitación del órgano” (Butler y Athanasiou 2013, 52). Las prácticas sexuales anales han sido relegadas a la perversión y al ocultamiento, esa ha sido la delimitación histórica del ano. Una especie de repulsión a cualquier forma que signifique o

tenga que ver con su contacto o interacción sexual. Nuestros órganos sexuales están saturados de interpretaciones históricas y nos toca, por lo tanto, escudriñar en ellas, pues algunos órganos más que otros tienen un estatuto histórico y social privilegiado. Estas imágenes, desde mi perspectiva, nos invitan a hacerlo, pero no como una manera de creación que propone tolerar identidades sexuales susceptibles de reconocimiento, sino como una forma de desestabilización a eso que compone nuestro horizonte de susceptibilidad, de afección. Con ello no quiero decir que no se necesite un reconocimiento a otras formas de abordar el cuerpo. Lo que es necesario apuntar es que ese reconocimiento siempre será parcial y en pugna. Siempre necesitará verificarse, pues el asunto no es alcanzar un reconocimiento a toda costa, de aquellos que tradicionalmente han sido excluidos, sino de explorar cuáles son los costos de ese reconocimiento dentro de una lucha por la supervivencia. No se trata de volcarnos sobre una hipervisibilidad de los oprimidos, en nombre de la libertad y la democracia, como a menudo lo hacen los países del mal llamado “primer mundo”, pues habría que ser cautelosos y preguntarnos si no son esa misma democracia y libertad las que predisponen marcos que sirven de vehículo al colonialismo e imperialismo.

En “*Terror anal. Apuntes sobre los primeros días de la revolución sexual*”, Beatriz Preciado (2009) sostiene que ha sido por medio de la imposición de un discurso heterosexual que una parte del cuerpo casi innombrable, fue cosida, cerrada y sellada, produciendo cuerpos analmente anulados: “el ano cerrado es el precio que el cuerpo paga al régimen heterosexual por el privilegio de su masculinidad” (2009, 136). Ello ha acarreado una especie de normalización en cuanto a la figura del ano, convertido en una especie de onceavo mandamiento: *de ahora en adelante será sólo para cagar y será visto y preservado como la parte más íntima y privada de nuestros cuerpos. Su cuidado resguardará nuestra integridad y cualquier transgresión a aquel orificio será vista como una mácula de agravio y vergüenza*. Sin embargo, el problema no recae en si tenemos o no sexo anal, sino en la manera en que significamos nuestros cuerpos y nuestros órganos para deconstruir las maneras biopolíticas dominantes a través de las cuales hemos sido desposeídos.

Estas imágenes, al ser *anal*-izadas desde la lógica de la imagen-carne y la imagen-gesto, nos permiten desapropiarnos de aquel sentido que ha quedado cautivo en el régimen heterosexual, en donde el ano cerrado es el costo que se paga para alcanzar la *dignificante* masculinidad. Sin embargo, para llevar a cabo esta operación es necesaria una labor de apropiación. Cuando vemos una imagen nos la apropiamos, en el sentido de lo que era ajeno, ahora es propio. Pero algo se convierte en “mío” sólo si me desposeo de mí mismo para dejar emerger el discurso de la imagen. Uno se convierte en una especie de subordinado de la imagen y, entonces, aquel gesto nos insinúa que a pesar de ver a un hombre

“meterse” un dildo, en realidad, lo que nos sugiere la imagen es una condición de enunciación discursiva sobre aquella parte del cuerpo “sucio”. “Ya no se trata del cuerpo humano, ni del cuerpo masculino ni femenino, ni del cuerpo racialmente superior o inferior, sino del cuerpo como plataforma relacional vulnerable, histórica y socialmente construida, cuyos límites se ven constantemente redefinidos (...) el ano no tiene sexo, ni género” (Preciado 2009, 162), y nos desprovee de una identidad. El deseo esquivo cualquier identidad sexual, pues emerge de múltiples maneras. Su reducción sólo se da de manera posterior, cuando sus componentes son separados y vistos en función de la manipulación a la que lo sometemos.

La desposesión no se da con respecto a la propiedad privada e individual que surca las premisas del liberalismo, sino que en este caso se refiere a nuestra condición de vulnerabilidad frente a los otros. La desposesión de la que hablo está marcada por la presencia de los otros, de aquellos que me acompañan dentro de una comunidad y configuran un sentido ético y político de la existencia humana.

El ano sobajado, interdicto, sucio, excretor de mierda, sádico, pasivo, mudo, perverso, constreñido, privado, castrado, clausurado es *desapropiado por* la figura del ano abierto, revolucionario, expuesto, vulnerable, permisivo, activo, homosexual, heterosexual, intersexual, placentero, nombrable, desposeído...

Performatividad de la imagen

Si la imagen es capaz de desposeernos, como hasta ahora lo he planteado, es porque en ella existe una posibilidad de acción. Por esa razón, retomo la performatividad como una categoría que me permitirá describir dicho asunto a partir de un recorrido metodológico en dos sentidos: el montaje de la imagen y la imaginación que desencadena. Me gustaría partir del concepto performatividad.

Las imágenes poseen una capacidad actuante y transformadora. Son constitución de un movimiento. Hacen prolongar nuestra mirada y memoria en acciones, en una performatividad que no es sinonimia de comportamiento, sino de un acontecer político que enmarca nuestras relaciones y acciones de comunidad.⁹

⁹ Este es el sentido político de la acción humana que deviene en otros sentidos: “la acción humana es en muchos aspectos un cuasi texto. Es exteriorizada de una manera comparable a la fijación característica de la escritura. Al liberarse de su agente, la acción adquiere una autonomía semejante a la autonomía semántica de un texto; deja un trazo, una marca. A la manera de un texto cuyo significado se separa de las condiciones iniciales de su producción, la acción humana tiene un peso que no se reduce a su importancia en la situación inicial de su aparición, sino que permite la reinscripción de su sentido en nuevos contextos. Finalmente, la acción, al igual que un texto, es una obra abierta, dirigida a una serie indefi-

La palabra performatividad ha despertado múltiples reflexiones en torno a su alcance y aplicación en distintos ámbitos académicos. Incluso se ha constituido como una epistemología que designa y describe conductas de ciudadanía, género, etnicidad, entre otras, que se reproducen a diario dentro de la esfera pública. Es una forma de conocimiento que podría considerarse como una práctica in-corporada, capaz de realizar el mensaje que comunica, es decir, da lugar a una conducta verbal, donde el lenguaje ejecuta una acción. La comunicación también es una manera de actuar, tal como lo apunta J.L. Austin al subrayar que, cuando se mencionan las frases “te sentencio”, “te declaro”, el Estado realiza la acción misma que enuncia. Bajo esa perspectiva se hace imposible expulsar las palabras del mundo o considerarlas como algo extraño a éste, pues tienen una especie de “espesor” que amplía el volumen de las cosas mismas cuando se nombran. Su poder semántico incrementa y delinea formas, intensifica colores, dibuja una presencia.

Existe un **poder performativo**¹⁰ de las imágenes, pues ellas mismas nos hablan. Subrayar esta importancia no significa que haya una oposición al lenguaje, sino que existe un apuntalamiento de otros modos de comunicarse, además de las palabras y las sentencias. El lenguaje es más allá que eso pronunciado cuando hablamos. Además de considerar el simbolismo de la imagen, es necesario tomar en cuenta las situaciones sociales más amplias en las que son producidas y posteriormente utilizadas. El contexto autoriza la legibilidad de la imagen, aunque no debe pensarse en que exista un contexto capaz de saturar la imagen y cerrar su potencialidad hacia otro tipo de legibilidades-entendimientos.

La performatividad posibilita abrir caminos a la resistencia, pues ella misma es una forma de intervenir la norma y resignificarla. Incluso a pesar de que ciertas prácticas no se encuentren reguladas por un marco legal, éstas son acogidas por marcos culturales y políticos extralegales. En general, lo que se intenta propiciar con esta propuesta metodológica es un escudriñamiento en la interpretación de las imágenes que indague esas zonas en donde se corta lo perceptible, aquello que supera la apariencia de lo mostrado. En la imagen existe un tránsito y una metáfora que se extienden sobre lo legible. Así, hay elementos “microbianos”,

nida de lectores posibles. Los jueces no son los contemporáneos, sino la historia ulterior” (Ricoeur 2010, 162). La acción es capaz de inaugurar una historia por venir, la cual no es en sí misma un final sino una apertura al tiempo social. Éste no sólo es fugaz, sino también da lugar a efectos duraderos, prolongados.

¹⁰ La imagen, más allá de “representar” signos o conceptos, atañe a una re-presentación de fuerzas que actúan (performan). Son fuerzas cuyo testimonio tiene un potencial de significación para la construcción de memorias compartidas. Incluso el mismo Benjamin sugería que las imágenes pueden revelar su inscripción dentro de la historia, revelando la violencia del mundo que las ha producido.

por así decirlo, que subsisten a los discursos y prácticas hegemónicas. Con ello, se desata un proceso de disenso o, en palabras de Jacques Rancière, una cuenta de los incontados (1996), introduciendo un desplazamiento en el orden fijado. Lo anterior no quiere decir que las prácticas emancipatorias o de empoderamiento se escindan por completo del orden institucional, pues las mismas pulSIONES contestatarias también poseen un grado de institucionalidad que se hace presente por medio del conflicto y de la resistencia, con miras a una institucionalidad por venir¹¹ o una imaginación de posibilidades en el escenario político.

Decir que la imagen es acontecimiento y, por lo tanto, acción, no quiere decir que tengamos que comprender el acontecimiento de la imagen, que es pasajero, sino el significado que de éste se desprende, pues éste se prolonga en el tiempo. Los elementos que la imagen nos ofrece son una mediación entre la irracionalidad del acontecimiento y la racionalidad que desprende su sentido, su discurso. Los discursos son en sí mismos acciones que nunca rompen su vínculo con el actuar real. Para indagar alrededor de esos elementos “mediadores” de la imagen es preciso referirse a su montaje e imaginación.

Montaje de la imagen

Para hablar del montaje en la imagen es necesario ampliar su vinculación exclusiva al acomodo de las formas o de las representaciones en el teatro y cine. El montaje da cuenta de la impureza y del carácter contradictorio de toda materia histórica. Por eso, el montaje es una manera de explorar una “unidad” conformada por diversos rasgos contradictorios. A través del montaje podemos percatarnos de la complejidad de las relaciones que constituyen una imagen. Para lograrlo requerimos de lo que Georges Didi-Huberman (2008) ha apuntado como distanciamiento: “Distanciar un proceso o un carácter es, primero, simplemente quitarle a ese proceso o a ese carácter todo lo que tiene de evidente, de conocido, de patente y hacer nacer respecto a ello asombro y curiosidad. El distanciamiento crea intervalos allí donde sólo se veía unidad, porque el montaje crea

¹¹ La práctica de instituirse ya ha sido tratada por algunos autores como el filósofo austriaco Gerald Raunig, quien argumenta que no es una oposición con la institución, ni se sitúa contra ésta, sino que simplemente se fuga. Es, en sus palabras, el “acontecimiento de instituirse, en el cual se decidirá cómo se desarrollará la cooperación, la colectividad y la participación. Determina cómo han de entenderse las partes” (Raunig 2007). Al entender una pluralidad de voces, ya no se puede pensar en un binomio público-privado en singular, sino que habrá varios espacios públicos y privados que difieren o son incluso antagónicos. La autorrealización no es de dominio estrictamente privado, como podría pensarse, pues los individuos se encuentran sometidos a reglas, obstáculos y fuerzas que pertenecen al orden social. No hay lucha, por más personal que se intente mostrar, que no que no sea afectada por las discontinuidades y por las articulaciones que se dan con los otros.



Imagen 4. Erevank, *Tehuana* (2013). Foto tomada por José Ricardo Gutiérrez Vargas.

adjudicaciones nuevas entre ordenes de realidad pensados espontáneamente como muy diferentes” (80).

Una vez establecido lo anterior, hagamos referencia a otra imagen, esta vez del artista Erevank titulada *Tehuana* (2013). Esta imagen como unidad nos describe una especie de cuerpo compuesto por múltiples cuerpos, masculinos y femeninos. El rostro de un varón es coronado por un velo de la vestimenta tradicional de las tehuanas de Oaxaca. Rasgos superpuestos que descomponen la armonía de un cuerpo, pero que en realidad dan paso a la concepción de otro, una especie de cyborg, quizá. Eso es lo que acontece cuando nos *distanciamos*

de esta imagen para poder mirarla. Con ello no quiero decir que la pongamos “lejos”, pues eso sólo supondría perderla de vista. En realidad, cuando la distanciamos, me refiero a profundizar nuestra mirada y tener acceso a las diferencias que de ella emergen. Distanciar es discrepar y hacer extraña a la imagen, pues por medio de esta operación nos damos cuenta de que no es una cosa entera, sino un gesto que nos invita a escudriñar en los detalles. Distanciarnos es, a la vez, aproximarnos a la imagen no de manera física, sino de forma simbólica, por medio de la relación visual y temporal de los diferentes rasgos que la constituyen.

Cuando distanciamos esta imagen, la silenciamos y la suspendemos. El cuerpo deja de representarse como evidente, pero tampoco se nos presenta como algo incomprensible, sino como algo comprendido, pero todavía no comprendido del todo. Como una palabra que se queda en la punta de la lengua. En esta imagen existen gestos que nos ayudan a descomponerla, a ver los hilos de su montaje y que finalmente nos ayudan a corporalizarla. Sin embargo, esta apropiación que hacemos de lo observado no se da en la contemporaneidad que se comparte con el autor, sino es una comprensión en la distancia, es diferida. Para comprender hay que distanciarse.

Es necesario aclarar que he escogido este ejemplo para hablar del montaje no tanto por la facilidad que inspira la imagen al deshacer sus yuxtaposiciones, sino porque en ella hay dispersiones, contrastes y rupturas. La *Tehuana* quiebra el cuerpo del género. Es como una especie de “maquinaria pesada” que primero destruye el terreno para dar paso a otra cosa. Entonces, a partir de su montaje, ya no se puede pensar que las imágenes que forman el cuerpo de la Tehuana ya no tienen nada que ver unas con otras. En lo que se tiene que reparar es en la multiplicidad de gestos que nos ofrece la imagen y cómo ellos mismos se confrontan y replican mutuamente. “El montaje sería un método de conocimiento y un procedimiento formal nacido de la guerra, que toma acta del desorden del mundo” (Didi-Huberman 2008, 98).

Sin embargo, recurrir al montaje sólo a partir de los elementos heterogéneos y dispares que muestra la imagen es estéril si esas superficies no son significadas y se les otorga un sentido más profundo. En este caso, la *desfiguración del cuerpo generizado* es la figuración de un cuerpo que se asienta en el deseo, que como ya lo he apuntado anteriormente, desconoce cualquier tipo de identidad sexual y/o de género. En este montaje no hay un orden de razones, sino de correspondencias y de desgarros, como diría Georges Bataille. Correspondencias entre un brazo masculino y un pecho femenino. Desgarros entre una vulva y la certidumbre de que ésta pertenece a un cuerpo de mujer. Cuando desmontamos estos elementos, la imagen pierde una cronología, pero gana dinámica a partir de su desorganización. La imagen está en movimiento, a pesar de ser fija. Entre esos movimientos hay intervalos y, entre cada intervalo, hay un

cuerpo que emerge y que tiene una presencia. Hay que interrumpir y descomponer lo vivido para darle significado.

Si somos capaces de percibir el montaje de la imagen, entonces seremos capaces de pensar que ésta no es un reflejo inmediato de lo real sino que, por el contrario, está compuesta, al igual que la historia, por múltiples sedimentos que no apuntan hacia un origen, sino hacia un momento preciso. Hay que comprender “tras Warburg, Marc Bloch y Walter Benjamin que la fuente no es nunca un puro punto de origen, sino un tiempo ya estratificado, ya complejo (...) la dialéctica debe comprenderse en el sentido de una colisión desmultiplicada de palabras e imágenes: las imágenes chocan entre sí para que surjan las palabras, las palabras chocan entre sí para que surjan las imágenes, las imágenes y las palabras entran en colisión para que visualmente tenga lugar el pensamiento” (Didi-Huberman 2004, 153). *El cuerpo de la tehuana no tiene su punto cero en la creación del cuerpo masculino, por un lado, y del femenino, por otro. Ni en la fusión de estos dos, sino en su reinterpretación que se inserta como parte de una lectura abierta del cuerpo, que no se apresura a clausurar o cerrar de nuevo un tipo de género o un tipo de cuerpo.* De otro modo nuestra comprensión del cuerpo dejaría de ser compleja, para volverse a esquematizar deliberadamente. El montaje amplifica las posibilidades de la imagen, pues en él las diferencias no se absorben (fusionan), sino que se acentúan y provocan una legibilidad.

Imaginación como vitalidad de lo político

Siguiendo el hilo argumentativo de este trabajo, imaginar ya no será más falsear, delirar o cualquier otro sema relativo a lo improbable. Es una manera de mirar y ordenar lo real. Por medio de la imaginación se abre un entendimiento, se potencian posibilidades. Nos permite prever y colocarnos en el umbral de aquello que todavía no es, pero que sin embargo podría ser factible en un tiempo diferido.

Al poner el acento en el montaje de la imagen, la imaginación se desencadena, pues es un elemento indispensable para entablar relaciones pertinentes entre los elementos que, en un primer momento, podrían parecer ajenos. Para que podamos entender la imagen, primero tendremos que imaginarla. Sin imaginación, no hay acción.

Ello, metodológicamente, nos resulta útil para entender cómo aquellas imágenes que intentan presentarse como definitorias y totales con respecto a algún tema, en realidad también pueden ocasionar aperturas si recurrimos a la imaginación, la cual puede producir otros horizontes *a pesar de la imagen*. La imaginación es la vitalidad de lo político, pues a través de ella se arrojan posibilidades que son capaces de cambiar las formas de entender lo social y lo que

miramos. Por medio de ésta se da un inicio a la construcción de la intersubjetividad y del reconocimiento hacia los otros. La situación es sencilla: cuando decimos que alguien más piensa como nosotros o siente como nosotros, en realidad a lo que esta expresión se refiere no es exactamente a compartir el mismo dolor o placer, sino que se hace una transferencia en mi imaginación y, sólo entonces, es que somos capaces de vislumbrarnos como si estuviéramos en el lugar del otro.

Riesgos de (sobre)interpretación

De todo lo que he argumentado hasta el momento podría contra argumentarse que el considerar a las imágenes desde esta perspectiva, equivaldría a una sobreinterpretación de éstas, que estaría más del lado de la ficción, en un sentido de inverosimilitud. Sin embargo, sería bueno reafirmar que en la imagen no cabe todo lo real. Con ello, no quiero absolutizar el “sentido de lo real” como algo que esté dado en un cien por ciento, pues eso sería hacer a un lado, de golpe, lo que Lacan había puesto sobre la mesa al decir que lo real sólo existe si se manifiesta en fragmentos, en objetos parciales.

La imagen no debe ser tomada como una transmisión fidedigna de lo acontecido, sino sólo como un instante de ese acontecimiento. De lo contrario, corremos el riesgo de considerar a la imagen como una supuesta emanación de la realidad, como simulacro. Hay una pretensión de construcción del sentido que no requiere inscribirse dentro de la vida comunitaria, dentro del roce de los cuerpos. Se mira en solitario. Los otros dejan de ser requeridos para poder mirar, pues han sido suspendidos por el simulacro. Los objetos ya no se ausentan, pues están siempre presentes en su simulación. Nuestra imaginación es limitada. Debemos ser conscientes de que la imagen no resuelve lo real, concibiéndolo como algo integral. El dominio de lo real en la imagen no se basa en la calca que hace de nuestro entorno, sino en la producción de sentido que elabora alrededor de una parte de ese entorno. Sostengo que las imágenes renuncian por adelantado al “reflejo objetivo”, incluso en las imágenes que vemos en los diarios, revistas o en la misma televisión. Con respecto a esto, traigo a cuenta la explicación que S. Kracauer hace sobre el mito de Medusa:

En la escuela hemos aprendido el mito de la Medusa, cuya cara, con sus enormes dientes y su larga lengua, eran tan horribles que su sola visión convertía a los hombres y las bestias en piedra. Cuando Atenea instó a Perseo para que matara al monstruo, le advirtió que en ningún momento mirara su cara, sino sólo su reflejo en el reluciente escudo que le había dado. Siguiendo su consejo, Perseo cortó la cabeza de la Medusa con la hoz que Hermes le había proporcionado.

La moraleja del mito es, desde luego, que no vemos, ni podemos ver, los horrores reales, porque nos paralizan con un terror cegador; y que sólo sabremos cómo son mirando imágenes que reproduzcan su verdadera apariencia (...) la pantalla cinematográfica es el reluciente escudo de Atenea.

El mito sugiere que las imágenes del escudo o la pantalla son un medio para alcanzar un fin; están allí para permitir al espectador decapitar al horror que reflejan. Instan al espectador a aceptarlas y así incorporar a su memoria el verdadero rostro de las cosas, demasiado horribles como para ser contempladas en la realidad. Al ver las hileras de cabezas decapitadas o los montones de cuerpos humanos torturados de los films realizados en campos de concentración nazis, rescatamos al horror de su invisibilidad, de los velos de pánico y de imaginación (...) Quizás el mayor logro de Perseo no fuera cortar la cabeza de la Medusa, sino superar sus miedos y mirar su reflejo en el escudo ¿Y no fue esa proeza lo que le permitió decapitar al monstruo? (Cit. por Didi-Huberman 2008, 257).

Las imágenes relativas a las disidencias sexuales, que he tomado como ejemplo a lo largo de esa reflexión, no son de ninguna manera un sustituto de los trans, gays, lesbianas, etcétera. Sólo son un punto de contacto con esas otras maneras de entender el cuerpo. Imaginación no es identificación. Acercamiento no es apropiación, pues estas imágenes no son de *uno*, sino que siempre se articularán como imágenes *del otro*, que se nos presentan ante nuestras miradas. Por ese simple hecho es que son capaces de desposeernos. El escudo del que habla Kracauer no es un dispositivo para huir de lo real, sino para guarecernos ante la situación de no contar con nada mejor. El escudo, que representa la imagen, mediatiza y nos permite acercarnos, con torpeza, a lo real. El reflejo ya no es más un simple remedo, es un arma. Un medio técnico del que debemos estar conscientes.

¿Qué sucede si nuestra interpretación sobre una imagen es incorrecta? ¿Existe algún parámetro para valorar la fiabilidad de nuestras interpretaciones con respecto a la imagen? Sin duda estas cuestiones encierran una complejidad en su respuesta. En primer lugar tenemos que valorar el papel que juega la imaginación en nuestra comprensión de la imagen, pues imaginar, como ya lo he señalado líneas arriba, es ensayar la prueba y el error. Es un espacio con el que contamos para aventurarnos, de manera lúdica, sobre lo que nos ofrece la imagen. “La comprensión equivocada es una estructura fundamental de la exégesis, el prejuicio es una estructura fundamental de la comunicación en sus formas sociales e institucionales” (Ricoeur 2010, 50). Sin embargo, ello no significa que podamos decir lo que sea de la imagen, pues ésta nos ofrece límites que deben ser considerados en su entendimiento. Para validar nuestras conjeturas sobre la

imagen, es decir sobre su gesto, es necesario que la expliquemos, que demos razones sobre ella a partir de su carne, de lo que aparece ante nuestra mirada. Una vez más gesto y carne se manifiestan como inseparables.

Conclusión: emergencia de un conocimiento a través de la imagen

Al explorar los terrenos de lo visual, nos damos cuenta de que las imágenes pueden fungir como mediadoras de nuestra experiencia, a través de su lenguaje. En la imagen puede existir una capacidad actuante que nos aporta conocimiento. Aquello que cuestiona nuestras identidades, nuestros modos de mirar y de estar

La imagen es en sí misma un lenguaje que merece una reconsideración propia, pues su entendimiento no se reduce a su contemplación, sino a todo el proceso de sentido que desarrolla

en el mundo, no se presenta como entelequias abstractas, sino que se encarna como formas históricas específicas, una de las cuales es la imagen. De ahí nace la necesidad de que, en los sistemas educativos, principalmente en el nuestro, emerja una preocupación por enseñar a comprender lo visual y dejar de ver a la imagen como un mero apéndice que ilustra lo hablado y lo escrito. La imagen es en sí misma un lenguaje que merece una reconsideración propia, pues su entendi-

miento no se reduce a su contemplación, sino a todo el proceso de sentido que desarrolla.

Como lo he aclarado al inicio, lo que aquí he presentado se inserta dentro de un proyecto más amplio que intenta hacer un enlace entre el lenguaje memorístico que despliegan las imágenes y su incidencia política dentro de un terreno pedagógico. De ello nace mi inquietud por desarrollar una propuesta metodológica que esté inscrita dentro de un compromiso ético de la recepción, fomentando una actitud de sospecha y argumentativa ante lo que se observa: quizás el valor ético de la imagen sea aquel que define su propiedad comunicativa, en cuanto a su poder para generar el encuentro entre personas y comunidades.

Asimismo, estoy consciente de la situación privilegiada (el ámbito académico en el que me encuentro adscrito y todo lo que eso significa) en que elaboro este mapa metodológico. Por esa razón, éste siempre estará sujeto a una verificación constante que explore más allá de los cubículos y los salones en que se llevan a cabo nuestros seminarios. El aprendizaje se da de manera colectiva, pues nadie aprende solo y ninguno enseña nada a nadie; aprendemos, como bien lo apunta Paulo Freire, unos con los otros mediatizados por el mundo. Es

un aprendizaje no sólo epistémico, sino ético, social y humano. Es menester una alfabetización en torno a la manera de aprehender la imagen:

“La lectura de la obra es cuestionamiento, es búsqueda, es descubrimiento, es despertar la capacidad crítica, nunca la reducción de los alumnos a meros receptáculos de la información del maestro. Es una educación crítica del conocimiento, constituido por el propio alumno, con la mediación del maestro acerca del mundo visual” (Barbosa 2009, 15).

La imagen-carne y la imagen-gesto han sido utilizadas a lo largo de mi reflexión como las categorías que dan forma a ese acontecer de la imagen, y se han constituido bajo la figura de la metáfora, pues a través de ellas percibo una nueva pertinencia semántica: aquella que apunta al cuerpo. En las palabras imagen-carne e imagen-gesto hay una resistencia a concebir la imagen como mera superficie. Dicha incompatibilidad no está basada en la capacidad de la imagen para comunicar un mensaje específico, sino en la capacidad que tiene para desplegar un lenguaje, a través del cual nuestros cuerpos (acciones) son afectados.

El cuerpo tiene que dejar de entenderse como una esencia o sustancia y ser leído como una relación de posiciones, pesos y movimientos. Por ello, es necesario deshacer la dicotomía sujeto/objeto y concebir al sujeto como parte de un entramado que, a su vez, también está configurado por animales, plantas, máquinas. La experiencia del hombre está ligada a su espacio vital, el cual es privado y público, al mismo tiempo, corporal y común. Pensamos con nuestros cuerpos, localizados junto a otras especies. No pensamos sólo con la cabeza, pues esta expresión, por lo general, nos remite a considerar el “pensar con la cabeza” como un proceso cerrado, oculto. Así lo constatan las reflexiones de Raúl Zibechi (2013) en torno a su experiencia en la *escuelita zapatista*:

La *escuelita zapatista*, por la que pasamos más de mil alumnos en comunidades autónomas, fue un modo diferente de aprendizaje y de enseñanza, sin aulas ni pizarras, sin maestros ni profesores, sin currícula ni calificaciones. La verdadera enseñanza comienza con la creación de un clima de hermanamiento entre una pluralidad de sujetos antes que con la división entre un educador, con poder y saber, y alumnos ignorantes a los que se deben inculcar conocimientos (...) Es la primera vez que un movimiento revolucionario realiza una experiencia de este tipo. Hasta ahora la enseñanza entre los revolucionarios reproducía los moldes intelectuales de la academia, con un arriba y un abajo estratificados y congelados. Esto es otra cosa. Aprendemos con la piel y los sentidos.

Referencias

- Barbosa, Ana Mae. *Arte/educação como mediação cultural e social*. São Paulo: Editora Unesp, 2009.
- Bartra, Roger. *Antropología del cerebro. La conciencia y los sistemas simbólicos*. México: Fondo de Cultura Económica, 2012.
- Butler, Judith, y Athena Athanasiou. *Dispossession: The Performative in the Political*. Cambridge, GB: Polity Press, 2013.
- Didi-Huberman, George. *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid: A. Machado Libros, 2008.
- . *Imágenes pese a todo: memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós, 2004.
- Foster, Hal (comp). *Vision and Visuality*. Nueva York: Bay Press, 1988.
- Gutiérrez, José Ricardo. *Articulaciones entre lo escópico y lo anamnético en el performance art latinoamericano: un acercamiento a la politicidad de lo sensible*. Tesis de Maestría en Estudios Latinoamericanos, México: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), 2013. En línea <http://132.248.9.195/ptd2013/abril/511010534/Index.html> (último acceso: 31 de marzo de 2014).
- Jay, Martin. «Scopic regimes of modernity.» En *Vision and Visuality*, Hal Foster, (comp.), 3-23. New York: Bay Press, 1988. También en *Visual Culture Reader*, Nicholas Mirzoeff, ed., 66-69, London - New York: Routledge, 1998; Edic. en español, «Regímenes escópicos de la modernidad.» 221-252. En Martin Jay, *Campos de fuerza. Entre la historia cultural y la crítica cultural*. Buenos Aires: Paidós, 2003.
- Kennepohl, Stephen. «Toward a cultural neuropsychology: an alternative view and preliminary model.» *Brain and cognition* 41 (1999): 366-380.
- Nancy, Jean-Luc. *58 indicios sobre el cuerpo. Extensión del alma*. Traducido por Daniel Alvaro. Buenos Aires: La Cebra, 2010.
- Preciado, Beatriz. «Museo, basura urbana y pornografía.» 2012. <http://lasdisidentes.com/2012/08/12/museo-basura-urbana-y-pornografia-por-beatriz-preciado/> (último acceso: 23 de junio de 2013).
- . «Terror anal. Apuntes sobre los primeros días de la revolución sexual», epílogo a Guy Hocquenghem, *El deseo homosexual*, Traducido por Geoffroy Huard de la Marre, Barcelona: Melusina, 2009.
- Rancière, Jacques. *El desacuerdo, política y filosofía*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1996.
- Raunig, Gerald. «Instituir y distribuir. De la relación entre política y policía en Rancière como desarrollo del problema de la distribución en Deleuze.» 2007. <http://eipcp.net/transversal/1007/raunig/es> (último acceso: 29 de julio de 2013).

Ricoeur, Paul. *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica ii*. Traducido por Pablo Corona. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2010.

Rogoff, Irit. «Studying Visual Culture.» En *Visual Culture Reader*, Nicholas Mirzoeff, ed., 14 - 26, London - New York: Routledge, 1998. <http://www9.georgetown.edu/faculty/irvinem/theory/rogoff-studyingvisualculture.pdf> (último acceso: 10 de agosto de 2013).

Zibechi, Raúl. «Las escuelitas de abajo.» *Diario La Jornada*. 2013. <http://www.jornada.unam.mx/2013/08/23/opinion/023a1pol> (último acceso: 24 de agosto de 2013).

