

Elogio de la parodia estética del género: sobre el doble carácter de la performatividad en la fotografía artística

Eulogy of the Aesthetic Parody of Gender: On the Double Character of Performativity in Artistic Photography

Álex Alarcón

CEPE, Universidad Nacional de Rosario – Universidad de Sevilla
alarconrinaldial@gmail.com

Resumen

En este artículo se pone de relieve el impacto que tienen las reglas estéticas de una cultura sobre la configuración de las sociopolíticamente denominadas *identidades de género*. Se describe el carácter performativo de la fotografía, que opera de modo normativo y subversivo. El objetivo es situar a la parodia estética como una herramienta política potencialmente capaz de sublevarse contra los valores éticos y estéticos de los géneros sexuales dominantes en la cultura occidental contemporánea. Para ello se recurre al análisis de fotografías consideradas como dispositivos de construcción de subjetividad. Se describen distintas estéticas de género constitutivas del imaginario social de esta cultura: la normativa, la abyecta y la paródica.

Palabras clave: Performatividad, estética, fotografía, parodia, género.

Abstract

This paper highlights the impact that the aesthetic rules of a particular culture have on the configuration of socio-politically denominated *gender identity*. It describes the performative nature of photography, which operates in a normative and a subversive sense. The goal of the paper is to understand aesthetic parody as a political tool potentially capable of rebelling against the ethical and aesthetic values of the dominant sexual genders in contemporary western culture. To this end, photography is analysed as a mechanism in the construction of subjectivity. It describes different gender aesthetics that are part of the social imaginary of this culture: the normative, the abject and the parodic.

Keywords: Performativity, aesthetic, photography, parody, gender.

Introducción

La ruta que seguiremos en el presente artículo estará trazada por una consigna tomada de las *Lecciones y conversaciones sobre estética, psicología y creencia religiosa* del filósofo austríaco Ludwig Wittgenstein, dictadas en Cambridge en 1938. La consigna a la cual nos referimos declara: “Describir completamente un paquete de reglas estéticas significa realmente describir la cultura de una época” (72). Desde la perspectiva del autor, la tarea de la estética consiste en llamar la atención sobre ciertos rasgos, tarea que lleva a cabo poniendo las cosas “una junto a la otra” (Carmona Escalera 177). La estética es descriptiva, señala en la obra aquello que quiere poner de relieve, es decir que se dedica a *mostrar* con el propósito de persuadir al sujeto sobre su modo de mirar la obra. La descripción estética está históricamente situada, solo se puede describir a partir de los *juegos de lenguaje*¹ que se juegan en una época determinada, teniendo en cuenta que “en épocas diferentes se juegan juegos completamente diferentes” (Wittgenstein, *Investigaciones filosóficas* 72). Ahora bien, como Wittgenstein demostrará a lo largo de su obra, *se muestra mediante el ejemplo*, por lo que en este artículo acudiremos al análisis fotográfico, el cual consistirá en la descripción de ciertas imágenes artísticas mediante las que pretendemos acceder a las reglas que rigen distintos tipos de estéticas que conforman el imaginario social occidental contemporáneo. A estas las denominaremos *estética normativa, estética abyecta y estética paródica*.

En el presente artículo nos proponemos señalar la contribución de la fotografía a la constitución de los sujetos, sus identidades y sus *formas de vida*,² desde una perspectiva de género. Pondremos de relieve la importancia de la “parodia estética” como una estrategia crítica fundamental para subvertir ciertos cánones estéticos hegemónicos. Le concederemos a las imágenes carácter performativo, hecho que nos conduce a revisar la noción de performatividad que, según exponremos a continuación, no fue formalizada en el ámbito de la estética, sino de la filosofía del lenguaje y luego exportada al terreno de la filosofía con perspectiva de género por la filósofa estadounidense Judith Butler.

La performatividad en el lenguaje

Desde su primer libro, Butler ha concentrado sus esfuerzos en *deshacer* las teorías esencialistas sobre género, sexo y sexualidad, reflexionando sobre aquellos discursos normativos que han contribuido a la construcción de un ideal binario de género inscrito en el imaginario social de la cultura occidental. Para ello, se ha servido de los

1 Sobre la noción de “juegos de lenguaje”, trabajaremos en el apartado “La intransitividad en la parodia estética”.

2 El concepto de “forma de vida” tiene una relevancia fundamental en los desarrollos teóricos wittgenstenianos. Para más información remítase a Wittgenstein, *Investigaciones filosóficas*.

postulados teóricos de Jacques Derrida sobre el lenguaje, utilizando el análisis crítico como estrategia para la deconstrucción de estas categorías que parasitan los discursos sociales hegemónicos, generando efectos sobre el territorio jurídico-político de los cuerpos. El filósofo francés parte de las descripciones del lenguaje que John L. Austin realizó en *Cómo hacer cosas con palabras* para conceptualizar ciertas categorías que no podemos desconocer a la hora de visitar la obra de Butler.

Brevemente, estos dos filósofos intentaron arrojar luz sobre la capacidad de “actuar” intrínseca al discurso. En una serie de conferencias dictadas en Harvard en 1955, Austin detalló la existencia de actos de habla que realizan una acción al ser emitidos, como sucede cuando decimos “te apuesto...”, “te prometo...” o “sí, juro...”. En un primer momento, el filósofo británico se esforzó por diferenciar estos tipos de actos de habla de aquellos que pretendían ser puramente descriptivos o constatativos; sin embargo, a medida que avanzan las conferencias y el análisis del lenguaje se vuelve cada vez más minucioso, esta distinción comienza a desdibujarse. Finalmente, habiéndose percatado de esta dificultad, intentará trabajar sobre lo que llamó la *teoría de las fuerzas locutivas*, analizando una lista de cosas que se hacen al decir algo. A partir de sus nuevos desarrollos teóricos, buscará distinguir en cada enunciado los actos locutivos, ilocutivos y perlocutivos que lo componen. Los primeros están presentes en el mero hecho de proferir una oración; los segundos refieren a la acción que realizamos al decir algo; y los del tercer tipo tienen que ver con los efectos del enunciado. Austin terminará aceptando que, incluso al describir, estamos realizando una acción, por lo que la fuerza ilocutiva de los actos de habla pasará a tener un papel protagónico en la filosofía del lenguaje del autor. En esta propuesta teórica, el contexto de empleo en que el mensaje ha sido dicho se volverá fundamental para valorar su coherencia y su sentido (Navarro Reyes 61).

Doce años más tarde, Derrida retomará algunas ideas esenciales de la teoría de los actos de habla de Austin, principalmente el concepto de *enunciado realizativo* o *performativo*, que tendrá un lugar central en su obra. En *Firma, acontecimiento, contexto*, dedicará un apartado a la problemática de lo performativo, para ello utilizará las conferencias del filósofo británico que mencionamos con anterioridad. Dirá que Austin ha logrado apartarse del concepto de comunicación como “puramente semiótico, lingüística o simbólica” (16), introduciendo el uso del performativo en la comunicación como un enunciado “que no se limita esencialmente a transportar un contenido semántico ya constituido y vigilado por una intención de verdad” (16). Pero para que este adquiriera la fuerza operativa radical que podemos leer en sus trabajos, debió tomar distancia de la teoría austiniana, realizando una serie de críticas y reformulaciones decisivas para la filosofía y la lingüística.

Su primer gesto teórico contundente fue “abrir el contexto”, describiéndolo como insaturable, es decir, imposible de abarcar en su totalidad (si la tuviera). A la par, desarrolló el concepto de “iterabilidad”, que definió como la capacidad de un mensaje de ser enunciado en numerosos contextos –teniendo en cuenta que este permanece indefinidamente abierto–, por distintos emisores, ante diferentes destinatarios, dando

lugar a su constante resignificación. Habiendo puesto en escena la *estructura repetitiva* de los enunciados, reivindicó la propiedad de *parasitario* que guarda todo texto, posicionándose en contra de las teorías causales que pretendían afirmar la existencia de un original y sus “falsas reproducciones”, para defender que *todo es copia* y que “no hay nada fuera del texto” (Derrida, *De la gramatología* 207). Nos constituimos en y por el lenguaje, estamos irremediabilmente sujetos a él.

Entender el concepto de performatividad es imprescindible para acercarnos a la revisión teórica que la filósofa estadounidense hace del género. Butler (2001) se esfuerza por describir la operación de organización, moldeamiento y gestión que el lenguaje realiza sobre el sexo, el género y la materialidad del cuerpo. En la obra de esta autora, la performatividad del discurso tiene *efectos ontológicos*, este nos precede y nos constituye, no de una vez y para siempre, sino de manera recursiva: actúa sobre nosotros en forma de bucle, al mismo tiempo que somos representados, hablamos a través de él (“Repensar la vulnerabilidad y la resistencia” 5). Esos terrenos discursivamente performados son los propicios para trazar estrategias de deconstrucción de los estereotipos normativos de las subjetividades socialmente reconocidas. Es preciso que estas comporten un carácter reiterativo y móvil, como requiere todo ejercicio contrahegemónico.

A partir de este marco teórico buscamos interrogar la *performatividad de las imágenes* desde una perspectiva de género. Pero, ¿cómo pensarlas si “no hay nada fuera del texto”?³ Quizás debemos empezar por afirmar que las imágenes son texto y no solo texto, diferencia sobre la que profundizaremos en los próximos apartados. En “How Bodies Come to Matter”, Butler señala que el discurso nunca consigue abarcar por completo la materialidad del cuerpo, ¿abrirán las imágenes una puerta de acceso diferente a esta materialidad?, ¿acaso habitan una dimensión que pueda exceder la del discurso? Cederemos al alojamiento de la interdisciplinariedad para justificar este movimiento, poniendo a trabajar argumentos del campo de la filosofía, la estética, la psicología y la fotografía.

Los género (re)conocidos

“Dadme, pues, un cuerpo”.

GILLES DELEUZE, *LA IMAGEN-TIEMPO* 251

Los marcos normativos de construcción y de re-conocimiento del género han ido mutando a lo largo de la historia. Algunos autores y autoras identifican la división del trabajo en el sistema capitalista con una división sexual que dio lugar al nacimiento del binarismo de género tal como lo conocemos en la actualidad.⁴ Durante

3 Derrida, *De la gramatología* 207.

4 Véase Murdock y Provost, “Factors in the Division of Labor by Sex: A Cross Cultural Analysis”; y Kay Martin y Voorhies, *La mujer: Un enfoque antropológico*.

las últimas décadas del siglo xx ha crecido exponencialmente el número de investigadores, investigadoras y artistas que se esfuerzan por denunciar el carácter artificial de la jerarquía binaria y los estereotipos estéticos a los que esta da lugar. Desde una perspectiva epistemológica crítica, interrogamos los modos de re-conocimiento del género atendiendo a su carácter público, es decir, su necesidad de ser socialmente legitimado, procedimiento que, como veremos, contribuye a la ontologización de las identidades. Describir las distintas formas de la performatividad que pueden habitar las imágenes nos permite pensar acerca de las derivas éticas y estéticas del género que entran en diálogo con la construcción material de los cuerpos. Para cumplir con este cometido haremos uso de la fotografía, entendida como un conjunto de dispositivos de construcción de subjetividad (Foucault 132).

Nuestro punto de partida es la lectura sociopolítica hegemónica manifiesta en el re-conocimiento del género que, históricamente, se ha considerado como un epifenómeno de la genitalidad,⁵ es decir, como un fenómeno secundario derivado de la constitución anatómica sexual. Esta idea Butler la desarrollará a partir de la noción del concepto de “matriz de inteligibilidad heterosexual”,⁶ que opera, según explica, produciendo identidades binarias a partir de una serie de ideales de causalidad y correspondencia. La relación causal que da lugar a la constitución de los sujetos guarda un orden lineal según el cual, en virtud de los órganos sexuales con los que nazca una persona, se construirá una identidad determinada. En este orden de cosas, la categoría de género aparecerá más tarde, quedando supeditada a la identidad preexistente.

En el presente artículo apelaremos a la interdiscursividad y nos centraremos en la dimensión imaginaria y material del cuerpo, con el fin de interrogar si es posible pensar al género sin imágenes, así como para interpelar las representaciones sociales que le dan lugar a la organización de la subjetividad. Desde allí, intentaremos delinear el concepto de “parodia estética” como un acto político, evaluando sus límites y posibilidades al interior de la trama ilimitada del imaginario social. Hemos dibujado el mapa de ruta de este trabajo sobre una serie de preguntas: ¿Cómo se construye un cuerpo? ¿Cómo se construye un género? ¿Hay un género que preceda su representación? ¿Cuántos géneros conocemos? ¿Cómo los re-conocemos?

Gilles Deleuze empieza el capítulo número 8 de su libro *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine II* (2004), pidiendo un cuerpo. El gesto de pedir un cuerpo exige la condición de reconocerlo como un artificio. La fotografía funciona como un dispositivo constitutivo de este. El ritual de la fotografía no se hace *sobre* el cuerpo, sino *en* él. El cuerpo no se *da* a la cámara, es esta la que tiene potencial para darlo, así como para armar la escena que lo alojará. El cuerpo es un lugar diacrónico respecto de su imagen, aparece siempre dislocado, en un espacio sin memoria, que necesita volver

5 Véase De Lauretis, *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*; Butler, *Deshacer el género*; y Preciado, “Historia de la tecnosexualidad”.

6 Butler, “Sex and gender”.

a ella una y otra vez. La imagen fragmenta y compone los cuerpos, les exige un gesto, una voz, una respuesta. El cuerpo también es sonido contenido en esa imagen-texto.

Así como la imagen del cuerpo no puede prescindir de esa alteridad constitutiva, es decir, de ese otro que funciona a modo de espejo, otorgándole una forma en el acto de devolverle su propio reflejo, el género tampoco “se *hace* en soledad” (Butler, *Deshacer el género* 13). Las condiciones de posibilidad de configuración del propio género se encuentran fuera de los sujetos, conformando un catálogo de representaciones sociales legítimas. Estas no son naturales, por lo que no podemos establecer una relación de reciprocidad entre la anatomía, el deseo y la identidad. Seguimos a Butler cuando explica que “los términos que nos permiten ser reconocidos como humanos son articulados socialmente y son variables” (14). Estamos constantemente reproduciendo una serie de conductas, gustos y características visuales que constituyen las expresiones de género configuradas y gestionadas por una serie de normas sociales que implican el re-conocimiento. En la medida en que el género permanece sujeto a estas normas, se encuentra ligado con la cuestión del poder y con el problema de quién posee las condiciones para establecer las características que pueden ser reconocidas como humanas y las que no, ¿qué sucede cuando los términos de reconocimiento de un sujeto hacen que su vida se vuelva inhabitable?

Género, cuerpo y deseo se van configurando de manera conjunta, no hay una línea temporal que permita pensar la anticipación de uno sobre otro. La imagen-mirada que devuelve un cuerpo de manera constante también indica un género del breve catálogo de lo reconocible. Estos no se configuran de una vez y para siempre, la labilidad constitutiva obliga al discurso y a la imagen a comprometerse con la tarea constante de insistir. En la materialidad del cuerpo reconocemos las expresiones del género y en la vuelta del bucle discursivo la reforzamos. Vivir en sociedad implica asumir y actuar una identidad de género reconocible, es decir, que pueda nombrarse. Como dijera Butler, “no es posible existir en un sentido socialmente significativo fuera de las normas de género establecidas” (Butler, “Variaciones sobre sexo y género” s. p.).

La agencialidad de la imagen fotográfica

“No es sólo que quien hace la fotografía y/o quien la mira interprete de manera activa y deliberada, sino que la fotografía misma se convierte en una escena estructuradora de interpretación [...]”.

JUDITH BUTLER, *MARCOS DE GUERRA* 101

¿Por qué pensar en imágenes desde una perspectiva de género? Cuando le otorgamos a las imágenes carácter de texto, les estamos atribuyendo la posibilidad de ser leídas, interpretadas y comunicadas. Tanto el sujeto que está detrás de la cámara como aquel que se construye frente a la lente, así como una tercera persona que cumple la función

de espectador, leerán la imagen desde un marco teórico determinado que los precede y los constituye. Asimismo, el objeto-fotografía también porta un carácter agencial desde el momento en que le atribuimos una estructura de interpretación que le es intrínseca, siguiendo la lectura de la filósofa estadounidense. Reconocer el carácter agencial de la fotografía implica considerar su capacidad de acción, pues la imagen no solo “muestra” aquello que captura, también contribuye a su composición. Al revisar el proceso de montaje que exige toda captura, la agencialidad de la imagen queda expuesta. Cuando trabajamos sobre el género a partir de imágenes estamos atendiendo a las formas de operar que estas tienen en un contexto determinado. La performatividad es uno de los modos de operación donde se hace visible la injerencia de la imagen sobre la constitución subjetiva.

Antes de poner a trabajar las imágenes, es preciso mencionar dos nociones fundamentales que nos facilitarán la interacción con estas. En primer lugar, revisaremos el concepto de “función transitiva” que Butler utilizó para trabajar con la fotografía en el segundo capítulo de su libro *Marcos de guerra*, donde reivindica y pone en tensión algunas propuestas teóricas de Susan Sontag. Por otro lado, indagaremos la concepción de “conocimiento intransitivo” que Wittgenstein asoció a la dimensión estética de la vida humana (Carmona Escalera, “Describiendo el describir” 7), circunscribiéndola al registro de la imagen.

Cuando hablamos de la “función transitiva” de la fotografía, nos referimos a su capacidad de comunicar y transmitir conocimiento proposicional, valores éticos y estéticos, afectos. En parte, las fotografías mismas escriben el guion a partir del cual vamos a leerlas. Otorgarle un carácter transitivo a la imagen nos posibilita abrir un diálogo con ella: darle un título, situarla, describirla, nombrar aquello que la compone, explicitar el marco que funciona como límite de lo que muestra, con el filo de cara a los paisajes y cuerpos que quedan en los márgenes. Pero todo diálogo implica reciprocidad y movimiento, afirmación que nos obliga a pensar que también es la fotografía la que nos da un título, nos sitúa y nos describe, compone las representaciones imaginarias que actuamos, en una relación temporal compleja, que se actualiza permanentemente en la interacción entre la materialidad del cuerpo y la puesta en escena del género.

Por otra parte, sirviéndonos de las propuestas teóricas de Wittgenstein, podemos decir que las imágenes comportan una dimensión compuesta por el *conocimiento intransitivo* que, siguiendo al noruego Kjell S. Johannessen,⁷ puede ser definido como aquel que “por razones lógicas no puede articularse adecuadamente por significados lingüísticos” (155). Este tipo de conocimiento es aprendido en las “prácticas” de una *forma de vida*, para las que seguimos una serie de reglas que no nos han transmitido de manera explícita, pero que fueron adquiridas como consecuencia de habernos desarrollado en un espacio histórico y geográfico específicos, porque

7 Todas las traducciones de las citas son propias.

“es la práctica la que nos *muestra* el camino y nos *muestra* nuestro entendimiento” (Carmona Escalera, “On Wittgenstein’s Extension” 56). El filósofo austriaco utilizó el concepto de “conocimiento intransitivo” para dar cuenta de la dificultad ante la que nos encontramos cuando intentamos transmitir mediante el lenguaje el hecho de haber entendido una imagen o una melodía: “then what is understood is as it were autonomous [...]” (Wittgenstein, *Philosophical Grammar* 79). Si, al final, seguir una regla depende de una serie de reacciones espontáneas “*as it were autonomous*”, parafraseando a Wittgenstein, entender una melodía o una imagen no es más que seguir esa regla que hemos adquirido en las prácticas de una forma de vida, sin habernos percatado de ello. Por lo tanto, a pesar de que el conocimiento intransitivo no pueda ser articulado por el lenguaje, puede ser compartido por diferentes personas que tienen una *forma de vida* en común.

Habiendo puesto en escena estas dos dimensiones de la imagen, la transitiva y la intransitiva, podemos indagar sobre su potencia en lo que respecta a dar forma al imaginario social y a las subjetividades que este aloja. Cada sociedad construye su propio archivo sociopolítico de subjetividades amables y desdeñables, así como de paisajes habitables e inhóspitos, porque, como dijera Henry Staten a partir de los desarrollos teóricos de Derrida, el *exterior constitutivo* es imprescindible para la formalización de un territorio, un concepto o una identidad. Esta noción hace referencia a la alteridad que configurará el marco de contención necesario para que exista un elemento socialmente valorado y legitimado.

Para analizar el carácter agencial de las fotografías y su contribución a la construcción histórica de las subjetividades, las identidades sexuales y de género, debemos empezar por reconocer aquello que Sigmund Freud señalara en *Pulsiones y destinos de pulsión* como la avasallante inermidad en la cual estamos forzados a constituirnos. Los primeros años de nuestra vida dependemos de otro que nos dispense los cuidados básicos para sobrevivir, ¿qué consecuencias acarrea esta dependencia obligatoria? Quien nos cuida no solo nos suministra alimentos y nos higieniza, en esa interacción también nos da el lenguaje y las imágenes que nos permitirán iniciar procesos simultáneos de identificación y desidentificación. Si la imagen es uno de los recursos que nos posibilitan apropiarnos de nuestro cuerpo, podemos decir que la materialidad corporal se configurará en espejo: re-conoceremos una imagen que luego vamos a actuar para ser re-conocidos.

Habiendo señalado el lugar central que tiene la imagen-espejo en la constitución subjetiva, ¿podemos pensar que este proceso se ha visto afectado por la invención de la máquina fotográfica? En trabajos anteriores (Alarcón 2018) hemos destacado la influencia de la fotografía sobre la configuración de una “identidad histórica” asociada a una posición femenina en el discurso. Siguiendo a Didi-Huberman, describimos el impacto de la imagen fotográfica sobre la subjetividad de un conjunto de personas en un contexto determinado. Pero la fotografía, territorio ontológico-epistémico que constituye los cimientos de este artículo, excede la temporalidad de la captura, es

siempre anacrónica respecto de los sucesos. Cuando Walter Benjamin expone que a partir de estas podemos “descubrir” el *inconsciente óptico* de una sociedad, está poniendo el acento en la complejidad del tiempo de la imagen. Pero nos cuesta pensar que este inconsciente óptico está allí de antemano, donde lo situaba el filósofo alemán, esperando a ser capturado por la máquina fotográfica, por eso sostenemos que “aparece” cuando se lo registra, se construye una y otra vez en el momento de la captura.

En una entrevista del 2018, Didi-Huberman⁸ presenta la fotografía como una prolongación de los acontecimientos, nosotros la pensamos también como un prólogo: la antesala de una descripción nosológica, de un imaginario pandémico,⁹ de la articulación del placer, el sufrimiento y las expresiones de género en la materialidad del cuerpo. La queja, la moral, el “buen gusto” son conductas que, en parte, se configuran en las fotografías y se transmiten a través de ellas, gestionando el catálogo de representaciones identitarias del imaginario colectivo.

La intransitividad en la parodia estética

“La lección en un poema es exagerada
si los puntos intelectuales están expuestos,
no arropados por el corazón”.

WITTGENSTEIN, MS 133 6: 24.10

En el último apartado de *El género en disputa* Butler interroga “cómo se delimitan los contornos del cuerpo en tanto terreno o superficie incuestionados donde se circunscriben los significados del género” (255). A lo largo del trabajo sostenemos que la fotografía ha operado como una herramienta demarcatoria de este territorio, trazando los límites de lo visible y de lo lingüísticamente articulable en relación con la materialidad de los cuerpos socialmente constituidos. Este dispositivo ha dado lugar a la construcción de una estética que se enmarca en los parámetros normativos del binomio hombre/mujer, dejando por fuera un amplio grupo de sujetos que no consiguen inscribirse dentro de los límites de esa estética, pero que son absolutamente necesarios para su visibilización, hablamos de los abyectos, esos cuerpos subalternos que se ven relegados a habitar los márgenes de los regímenes de placer estético (Butler, *Cuerpos que importan* 14). El carácter de abyección que atribuimos a algunos cuerpos se puede comprender más acabadamente a partir de la distinción que la filósofa feminista realiza en el libro *Marcos de guerra*, entre vidas que se pueden aprehender y vidas que no se pueden aprehender. Esta diferencia es operada por condiciones estructurales, “históricamente

8 Didi-Huberman, “Toda imagen es una manipulación”.

9 Véase Kelly, Keck y Lynteris, *The Anthropology of Epidemics*.

articuladas y aplicadas”,¹⁰ que moldean a los sujetos haciéndolos socialmente reconocibles o no reconocibles, respectivamente. La operación por la cual a ciertos sujetos les es asignado el reconocimiento, organiza asimismo la *experiencia visual* y crea un campo de *ontologías posibles*, afirma Butler (19), es decir, de vidas que cumplen con las condiciones para *ser/formar parte*, y otras que no. Aplicando las nociones teóricas recién expuestas, podemos decir que las vidas enmarcadas dentro de una estética abyecta escapan del campo de *posibilidades de ser*, son sistemáticamente precarizadas y vulneradas, condenadas a habitar los márgenes del reconocimiento.

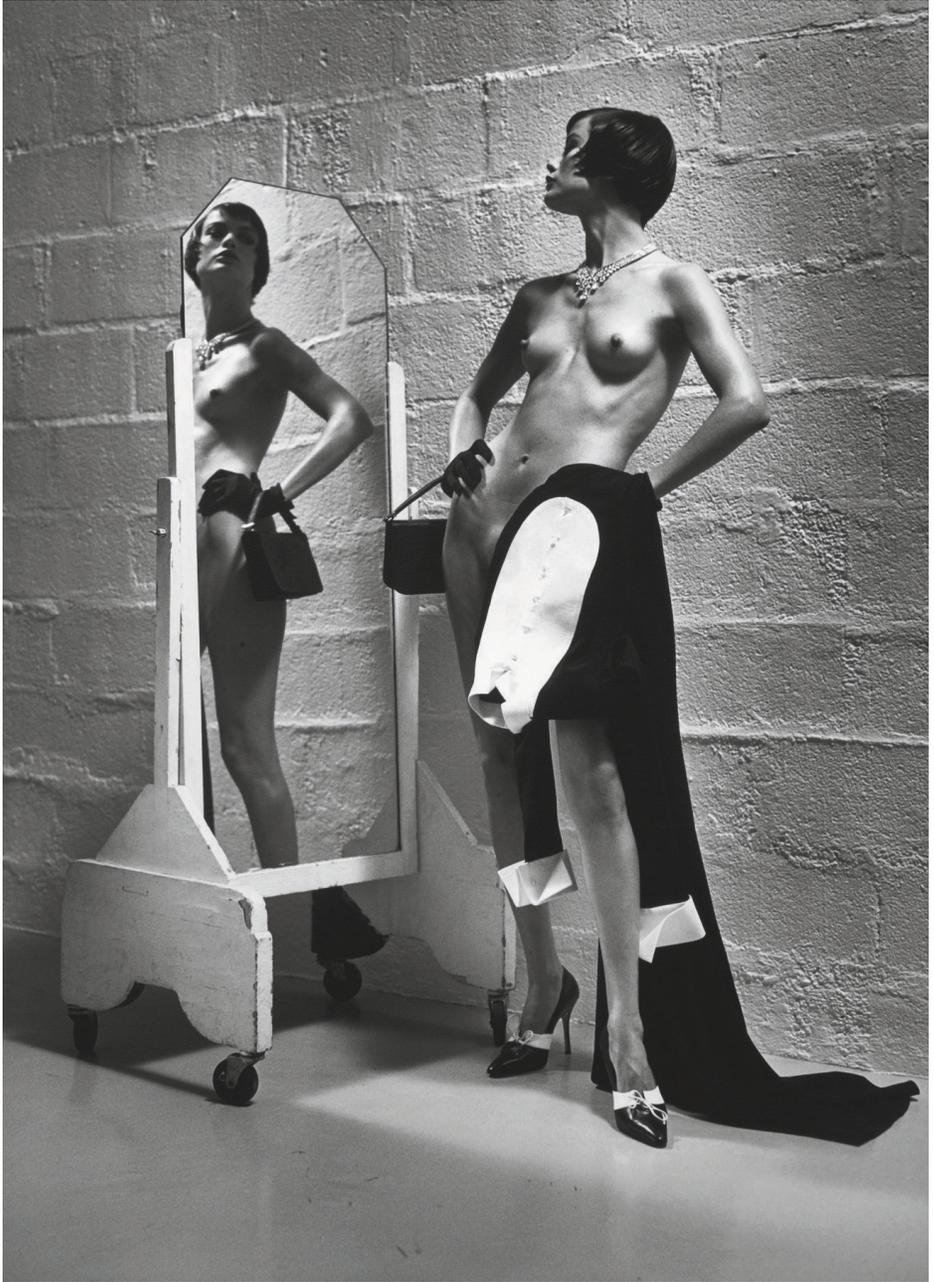
Contrariamente, la estética normativa es socialmente reconocida, las vidas que se desarrollan al interior de esta son aquella que se pueden aprehender, es decir, que responden a los cánones establecidos. Haciendo uso del epígrafe, podemos asociar esta estética con una “lección exagerada”, puesto que pretende *decirlo todo*, saturando las subjetividades de sentido y haciendo de las identidades un constructo inalterable. Podríamos tomar el género de las fotografías de modas como el paradigma de esta estética. Por ejemplo, en la siguiente imagen, publicada en la revista *Vogue París* en 1996, y tomada por el fotógrafo alemán Helmut Neustädter, más conocido como Helmut Newton, se muestra una figura que responde a los estándares de belleza femenina. En esta fotografía no hay lugar para el arropo de la metáfora. El carácter explícito que guarda el *decir-mostrar* de esta imagen se pone doblemente de manifiesto, en la semidesnudez del cuerpo y en su reflejo. Su postura forzada imita la rígida pose de los maniqués. Vemos a una persona reconociendo su propia imagen sobre el espejo, objeto que se encarga de devolverle los rasgos asociados a la representación sociopolítica de la mujer en nuestra cultura. La fotografía muestra una figura esbelta, sin rastros de vellos en la extensión de su delgado cuerpo. Se encuentra parada sobre los mismos tacones de los que Birgit Jürgenssen¹¹ se había mofado treinta años antes y luciendo un gesto maquillado de seguridad que el fotógrafo habría dibujado adrede sobre su rostro.

Newton simula jugar con los límites de la desnudez cuando, de hecho, lo *muestra todo*. Con esto queremos decir que hace de su fotografía un “molde ontológico” dentro del rango de *ontologías posibles* del cual nos hablara Butler. Esta imagen diseña los cuerpos, las posturas y los gestos. Es a partir de este tipo de fotografías que aprendemos *cómo ser* [reconocidas] y cómo reconocernos como mujeres dentro del imaginario occidental dominante. Pero la imagen no solo aporta información sobre el valor estético, también configura una ética del placer y del deseo: qué cuerpos me hacen gozar, o cómo haré de mi cuerpo un territorio deseable. La ética de la imagen gestiona el catálogo estético que hace de la identidad de género un constructo fijo, público y coercitivo. Por ello decimos que esta imagen, a la cual concebimos como una *lección exagerada* desde la perspectiva wittgensteniana, lo muestra todo.

10 Butler, *Marcos de guerra* 19.

11 Véase la figura 4 dentro del texto. Birgit Jürgenssen, *untitled*, 1976.

FIGURA 1



Helmut Newton, *Untitled*, 1996.

Hemos mencionado dos formas estéticas que se configuran y sostienen recíprocamente, la normativa y la abyecta. Oponiéndose a la primera y jugando con los límites de la segunda, situamos la estética paródica, que se halla inmersa en una temporalidad diferente. No toda imagen cae en un *exceso de decir*, también están las que apelan al silencio, limitándose a *mostrar* aquello que las primeras velan. Dentro de este segundo tipo ubicamos a las paródicas, que se oponen a las normativas tanto en la estética subversiva que construyen, como en el *modo de mostrar*, que se acerca más a la metáfora. Nuevamente, seguimos la teoría del filósofo austriaco cuando decimos que accedemos al mensaje de la parodia en tanto se nos haya adiestrado en los *juegos de lenguaje* adecuados a ese contexto. La expresión wittgensteniana “juegos de lenguaje” pone de relieve que “hablar un lenguaje forma parte de una actividad o una forma de vida” (Wittgenstein, *Investigaciones Filosóficas* 16), por lo tanto, solo atendiendo a la delimitación de las categorías de tiempo y espacio podremos reconocer las tres formas de estética que hemos puesto en juego en este texto.

La separación que realiza Michel Ter Hark respecto de las relaciones que pueden establecerse entre la multiplicidad de juegos de lenguaje, nos servirá para seguir analizando el modo de operar de la estética paródica. Ter Hark diferencia dos tipos de relaciones entre estos juegos, las horizontales y las verticales. Las primeras refieren a las relaciones que pueden establecerse entre los conceptos *dentro* (within) de juegos de lenguaje de un mismo orden, mientras que, en las segundas, los conceptos se relacionan *entre* (between) juegos de lenguaje de diferente orden. Para ejemplificar esta propuesta teórica, el profesor holandés explica que la expresión “sentir dolor” se inscribe *dentro* de las relaciones horizontales, mientras que, dominar el fingimiento del dolor, implica haber aprendido a establecer relaciones *entre* juegos de lenguaje de diferente orden. Dentro de esta teoría, la parodia se presentaría como un recurso burlesco relacionado verticalmente con los juegos de lenguaje normativos, por lo tanto, el sujeto que construye imaginariamente una estética paródica del género debe ser consciente de la existencia de una estética estereotipada, configurada por el uso reiterativo de los diferentes dispositivos constitutivos de las identidades hegemónicas.

Cuando, en 1975, la artista austriaca Birgit Jürgenssen confecciona un “delantal-cocina” para realizar una sesión fotográfica, que no solo la tendrá a ella como creadora, sino también como protagonista, pone de relieve la absoluta consciencia acerca de los juegos de lenguaje en los que ha sido adiestrada. Cediéndole lugar al absurdo que la parodia hace posible, esta artista procuró desbaratar los ideales de género e identidades naturalizadas en el imaginario social. El atuendo cotidiano y la expresión de su rostro, que oscila entre la pretendida sorpresa frente a la captura y la espontaneidad fingida, consiguen poner de manifiesto lo ridículo del discurso que asocia a la mujer con las tareas del hogar. Asimismo, el montaje deliberado de las fotografías sin fondo, donde la figura aparece de cuerpo entero, perfectamente centrada, mostrándose secuencialmente de frente y de perfil, pareciera simular las capturas que se hacen de

FIGURA 2

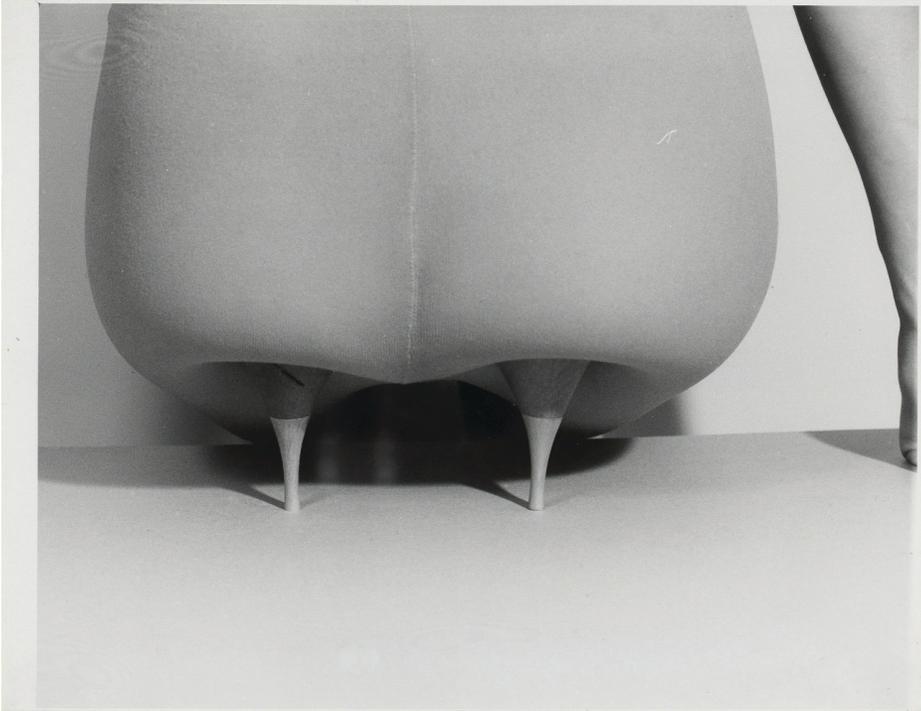
Birgit Jürgenssen, *Delantal de cocina*, 1975.

un preso o un enfermo, en cualquier caso, de un sujeto obligado a permanecer frente a la lente con el falso gesto de no estar posando.

Seguimos a Butler (*El género en disputa*) cuando explica que una de las características primordiales para que la performatividad contribuya a la modificación de las formas de vida es la reiteración, lo que nos lleva a pensar que la peculiar temporalidad de la fotografía es servil a este propósito. Desde la perspectiva de la autora, la repetición no solo es fundamental para normativizar las conductas, sino también a la hora de rebelarse contra ellas, es por este motivo que encontramos interesante la serie de fotografías que Jürgenssen lleva a cabo en 1976, en la cual ridiculiza el estereotipado uso femenino de tacones. La artista realiza una serie de capturas en las que recorta ciertas zonas del cuerpo a consciencia para colocarles tacones, poniendo de manifiesto lo disparatado e incómodo que se ve el uso de este tipo de prendas que pretenden existir como prótesis de las piernas y que son asociadas a la representación de lo femenino en el imaginario social.

Contrastar esta obra de Jürgenssen con la fotografía expuesta a continuación, también tomada por Newton para la revista *Vogue París* en 1983, nos permite iluminar desde el mundo de las imágenes los dos modos de entablar relaciones con los juegos de lenguaje que señala Ter Hark. En esta toma nos encontramos con un primerísimo primer plano de un pie vistiendo unas medias y calzando un zapato, recorte que alcanza para señalarla como un paradigma de la feminidad occidental. La captura de Newton

FIGURA 3



Birgit Jürgensen, *Balloon shoe*, 1976.

FIGURA 4



Birgit Jürgensen, *Untitled*, 1976.

enmarcada en su contexto, a saber, una de las revistas de moda más prestigiosas desde finales del siglo XIX hasta la actualidad, pone de manifiesto las relaciones horizontales que se dan dentro de los juegos de lenguaje de un mismo orden, teniendo en cuenta que, situada en tiempo y espacio, esta imagen no nos llama la atención, nada en ella aparece fuera del campo de lo esperable, enunciado que deja expuestos los efectos del lenguaje sobre las representaciones sociales. En el seno de este tipo de relaciones, la parodia no tiene lugar.

El movimiento de la parodia estética

A partir de las fotografías de Jürgenssen y Newton hemos puesto de relieve el necesario carácter repetitivo de la performatividad que señalara Butler tanto para la construcción como para la deconstrucción de representaciones dominantes. En los desarrollos teóricos de la autora leemos:

Si las normas que gobiernan la significación no sólo limitan, sino que también posibilitan la afirmación de campos diferentes de inteligibilidad cultural, es decir, nuevas alternativas para el género que refutan los códigos rígidos de binarismos jerárquicos, entonces sólo puede ser posible una subversión de la identidad en el seno de la práctica de significación repetitiva (*El género en disputa*, 282).

Sin embargo, habiendo puesto en evidencia la distancia epocal que separa el estereotipo estético de género que parodia la fotografía de Jürgenssen de los estereotipos estéticos de género contemporáneos, nos percatamos de que no basta solo con que la imagen paródica se repita y sostenga en el tiempo; si pretende conseguir el efecto de sublevación que persigue, es imprescindible que se mantenga en movimiento, es decir, que se reinvente permanentemente, evitando caer en la ontologización del género que caracteriza a la estética normativa. Considerando la relevancia del movimiento en la parodia y la profundidad crítica a la que han llegado algunas teorías de género actuales, nos preguntamos si utilizar la performance *drag* (tanto *queen*, como *king*) como un modo de parodiar los estereotipos sociales de género y clase, sigue teniendo potencial subversivo, o si, más bien, no habrá caído esta construcción estética en la sustantivación del binomio que los debates contemporáneos intentan derogar.

Entendemos la identidad como una construcción escurridiza, fantasmática, que se nos escapa continuamente. Sin embargo, habitamos un contexto que sostiene cierta ilusión de fijeza sobre esta. Las imágenes hegemónicas que dibujan los contornos de los cuerpos normados y la estética de los géneros reconocibles contribuyen de manera contundente al mantenimiento de la trama ilusoria, por este motivo hemos decidido acudir a la estética paródica, pensándola como un recurso potente para aquellos que persiguen la sublevación, ya que consideramos que es su puesta en escena la que nos posibilita cambiar de posición la mirada y el lugar de enunciación

FIGURA 5

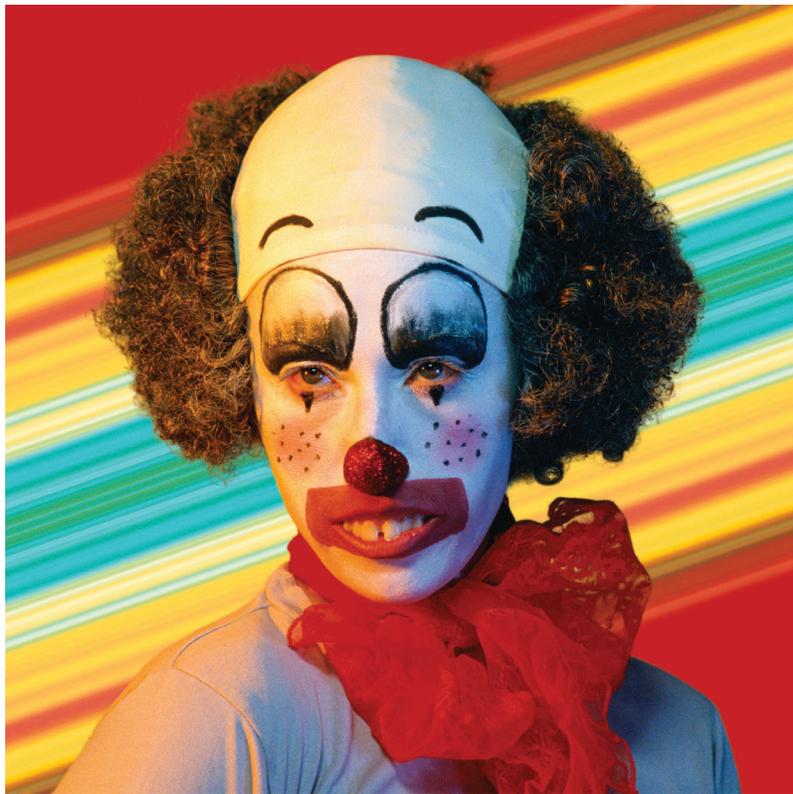


Helmut Newton, *Shoe, Monte Carlo*, 1983.

para volver sobre esa trama. Nos alojaremos en este lugar necesariamente móvil, para desbaratar los ideales estéticos de placer visual (y narrativo) en que hemos sido adiestrados/as.

Entre los numerosos trabajos fotográficos de la reconocida artista estadounidense Cindy Sherman, resulta curioso que su álbum *Clowns* (2004) sea una de las obras que menos literatura secundaria haya suscitado, puesto que encontramos en este un gran potencial para poner en tensión la sustentación que guarda la identidad de género. En esta serie la fotógrafa superpone imágenes de diferentes *clowns* sobre fondos digitales saturados de color, con lo cual consigue acentuar aún más el evidente contraste que existe entre los gestos de los personajes y sus maquillajes y vestuarios. Sobre esta obra, la artista explica: “Me convertí en clown para mostrar el complejo abismo emocional de una sonrisa pintada” (Sherman s. p.). ¿Podemos pensar esa “sonrisa pintada” como una performance hecha sobre la base de la demanda implícita que nos atraviesa y nos constituye? ¿Qué hay debajo de todo ese maquillaje, de esas pelucas, de ese atuendo extravagante? ¿Quién hay?

FIGURA 6



Cindy Sherman, *Untitled*, 2004.

¿Cuál es la identidad de género de estos personajes payasos? ¿Cómo la identificamos? El género late en el discurso, generando la ilusión de pre-existir a los sujetos. Como habitantes de un contexto sociopolítico determinado portamos una serie de características que nos identifican y nos hacen caer dentro de uno de los dos casilleros de identidad reconocidos, hecho que pone de manifiesto el *efecto sustantivo* de género que se produce performativamente a partir del discurso, una vez más, en sentido amplio (Butler, *El género en disputa* 85).

Si concebimos el género como un artificio alojado en el imaginario social que atraviesa todas las subjetividades de manera transversal, las fotografías de Sherman que, en principio, parecieran no atender a esa problemática, adquieren una relevancia fundamental para llevar a cabo el ejercicio contrahegemónico de deconstrucción que se opone a la sustantivación. En las fotografías de este álbum nos encontramos con sonrisas dibujadas que no encajan con la gestualidad de los rostros, poses impostadas y vestuarios escandalosos que rompen con el gesto detrás del maquillaje. Los fondos digitales denuncian un lugar que no es ninguno. Las miradas consiguen interpelar, incluso desde su ausencia. Aparecen la plegaria, la pregunta, el sueño. Pero, fundamentalmente, aparece la parodia alborotándolo todo. Los *clowns* de Sherman no solo parodian el estereotipo de payaso/a feliz, también ponen en jaque las identidades, comenzando por el falso atributo de permanencia que leemos al poner de manifiesto que es ella misma quien encarna cada uno de los personajes. Además, estos *clowns* son imposibles de enmarcar dentro de una categoría de género sexual, estas figuras estridentes se escapan de las estéticas de género socialmente delimitadas. Si lo primero que reconocemos en la imagen de cualquier sujeto es su género, frente a estos retratos nos encontramos perdidos. ¿Los *clowns* de Sherman son sujetos? ¿Pueden los sujetos no entrar dentro de ninguna de las categorías de género?

Las sonrisas pintadas de las y los payasos hacen estallar la creencia de un original que los precede, ya que “la parodia es sobre la idea misma de un original” (Butler, *El género en disputa* 269). En las fotografías de la artista estadounidense, la invitación a la parodia es también una invitación al silencio –aquel al que Wittgenstein le concediera un lugar primordial, tanto en sus desarrollos teóricos como en su vida –, que se pone de manifiesto incluso desde la lectura de los títulos de estas fotografías, donde no encontramos más que números. La forma de mostrar que utiliza Sherman nos recuerda la experiencia del conocimiento intransitivo como aquel que nos permite *ver* y *entender*, aunque no consigamos articularlo en el lenguaje. Todo gesto paródico es reservado, sin embargo, consigue arrojar luz sobre aquello que calla, porque lo no-dicho es puesto de relieve por su carácter silente que se limita a *mostrar* (Carmona Escalera, “El genio” 215). En la estridente quietud de estos retratos creemos encontrar el arropo del que habla el filósofo austríaco en el epígrafe del apartado anterior: el silencio indómito de los *clowns* le guarda su sitio a la peculiar experiencia intransitiva, que es igual de sigilosa.

Siguiendo las propuestas de Austin, Derrida y Butler, comenzamos nuestro trabajo revisando los desarrollos teóricos en torno a la performatividad del lenguaje, con el

objetivo de interrogar la capacidad de acción, no ya del texto, sino de las imágenes, que constituyen la materia prima del presente artículo. Dentro del amplio campo de las imágenes nos concentramos en el trabajo con fotografías artísticas, a partir de las cuales hemos situado el doble carácter de la performatividad, que puede operar tanto en un sentido normativo como subversivo. Este recurso teórico ha funcionado como andamio para poner en evidencia el carácter artificial y contingente del binarismo de género y los estereotipos estéticos a él asociados.

Con la intención de reflexionar acerca del impacto que las fotografías tienen sobre el imaginario social, atendiendo fundamentalmente a la construcción de género, cuerpo y sexualidad que de allí se desprenden, hemos desarrollado la tesis referida a las dos dimensiones a partir de las cuales se puede pensar en (y con) las imágenes, a saber, la transitiva y la intransitiva, que Butler y Wittgenstein, respectivamente, pusieron en juego en sus propuestas filosóficas.

Seguidamente hemos mencionado tres tipos de estéticas que, conforme nuestra propuesta, se despliegan y reproducen en nuestras sociedades, a saber, la abyecta, la normativa y la paródica. Reconocemos la limitada descripción que hemos realizado sobre la primera. Queda pendiente para textos venideros trabajar pormenorizadamente y al detalle con esta estética, indagar sobre los regímenes de visibilidad que la contemplan y los que la relegan, los *modos de hacer-ver* que se le adjudican, sus derivas y potencias.

En el presente trabajo hemos procurado analizar cuidadosamente la potencia subversiva de la estética paródica. Desarrollar la dimensión intransitiva de la misma nos ha permitido señalar la capacidad de sublevarse que guardan las imágenes, su fuerza para desestabilizar las rígidas normas estéticas de género y sus aciagos efectos sociopolíticos, pero siempre al amparo de la metáfora, que debe mantenerse inquieta, procurando evitar la ontologización de nuevas categorías punitivas que se tejen de manera incesante sobre los hilos del entramado social. El silencio adquiere su fuerza subversiva allí donde es capaz de sortear la violencia de las categorías. Una vez más, la potencia performativa de la parodia estética se acerca a la descripción de la *lección no exagerada* de un poema que hiciera Wittgenstein en sus manuscritos de 1943 y que hemos utilizado como epígrafe del penúltimo subtítulo: ambas guardan el silencio justo que abre la posibilidad de comunicar la inefable experiencia de la intransitividad.

Referencias

- Alarcón, Álex. *Del caso al cuadro. La construcción de la imagen de la histeria entre París y Viena en el fin-de-siglo*. Rosario, La Ciudad de las Mujeres, 2018.
- Austin, John. *Cómo hacer cosas con palabras: palabras y acciones*. Barcelona, Paidós, 1990.
- Benjamin, Walter. *Breve historia de la fotografía*. Madrid, Casimiro, 2011.

- Butler, Judith. "Sex and gender in Simone de Beauvoir's *Second Sex*". *Yale French Studies*, n° 72, 1986, pp. 35-49.
- . "How Bodies come to Matter: An Interview with Judith Butler". *Signs. Journal of Women in Culture and Society*, vol. 23, n° 2, 1998, pp. 275-286.
- . *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Barcelona, Paidós, 2001.
- . *Deshacer el género*. Barcelona, Paidós, 2006.
- . *El género en disputa*. Barcelona, Paidós, 2007.
- . *Marcos de guerra: las vidas lloradas*. Buenos Aires, Paidós, 2010.
- . "Repensar la vulnerabilidad y la resistencia". En línea, 26 de junio de 2014. <http://paroledequeer.blogspot.com/2014/06/repensar-la-vulnerabilidad-por-judith.html>
- . "Variaciones sobre sexo y género: Beauvoir, Wittig and Foucault". Comp. Marta Lamas. *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2015.
- Carmona Escalera, C. "Describiendo el describir. Las lecciones sobre estética de Ludwig Wittgenstein". *Fedro*, n°10. Eds. I. Murcia Serrano y M. Ruiz Zamora, marzo de 2011, pp. 1-25.
- . "Dos soldados de la representación: Ludwig Wittgenstein y Clement Greenberg". *Sociedades en crisis. Europa y el concepto de estética*. Ministerio de Cultura, Secretaría General Técnica, 2011.
- . "El genio: ética y estética son una". En Alcaraz, María José, Carrasco Matilde, Rubio Salvador (comps.). *Art, Emotion and Value. 5th Mediterranean Congress of Aesthetics*, 2011, pp. 310-319.
- . "On Wittgenstein's Extension of the Domain of Aesthetic Education: Intransitive Knowledge and Ethics". *Journal of Aesthetic Education*, vol. 46, n° 3, 2012. Board of Trustees of the University of Illinois.
- De Lauretis, Teresa. *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*. Bloomington, Indiana University Press, 1987.
- Deleuze, Gilles. *La imagen-tiempo: estudios sobre cine 2*. Barcelona, Paidós, 2004.
- Derrida, Jacques. *De la gramatología*. Buenos Aires, Siglo XXI, 1971.
- . *Firma, acontecimiento, contexto*. Edición electrónica. Chile, Escuela de Filosofía, Universidad ARCIS, 2019.
- Didi-Huberman, George. *La invención de la histeria. Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière*. Madrid, Cátedra, 2007.
- . "Toda imagen es una manipulación". Entrevista de Camarzana, Saioa. En línea, 13 de marzo, 2018. elcultural.com
- Foucault, Michael. *Vigilar y Castigar. Nacimiento de la prisión*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2012.
- Freud, Sigmund. *Pulsiones y destinos de pulsión. Obras Completas, tomo XIV*. Buenos Aires, Amorrortu, 1992.

- Johannessen, Kjell. "Rule Following, Intransitive Understanding and Tacit Knowledge (An Investigation of the Wittgensteinian Concept of Practice as regards Tacit Knowing)". *Daimon*, nº 2, 1990.
- Kay Martin, M. y Voorhies, Barbara. *La mujer: Un enfoque antropológico*. Madrid, Anagrama. 1978.
- Kelly, Ann, Frédéric Keck y Christos Lynteris. *The Anthropology of Epidemics*. Cambridge, Routledge. 2019.
- Murdock, George y Caterina Provost. "Factors in the Division of Labor by Sex: A Cross Cultural Analysis". *Ethnology*, nº 12, pp. 203-225, 1973.
- Navarro Reyes, Jesús. *Cómo hacer filosofía con palabras. A propósito del desencuentro entre Searle y Derrida*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2010.
- Preciado, Paul B. "Historia de la tecnosexualidad". En *Testo Yonqui*. Buenos Aires, Paidós, 2008.
- Sherman, Cindy. "An interview with Cindy Sherman". Ed. Adam Gertsacov. En línea, 2007. www.clownlink.com
- Staten, Henry. *Wittgenstein and Derrida*. Nebraska, University of Nebraska Press, 1986.
- Ter Hark, Michel. *Beyond the Inner and the Outer. Wittgenstein's Philosophy of Psychology*. London, Kluwer Academic Publishers, 1990.
- Wittgenstein, Ludwig. *Investigaciones filosóficas*. Madrid, Crítica, 1988.
- . *Lecciones y conversaciones sobre estética, psicología y creencia religiosa*. Barcelona, Paidós, 1992.
- . *Tractatus logico-philosophicus*. Trad. J. Muñoz e I. Reguera. Madrid, Alianza, 2000.
- . *Philosophical Grammar*. California, University of California Press, 2005.
- . *Culture and value*, 2ª ed. corregida con traducción inglesa, ed. Georg Henrik Von Wright en colaboración con Heikki Nyman. Oxford, Basil Blackwell, 2006.

Enviado: 7 octubre 2019

Aceptado: 1º marzo 2021