



Andrea Soto Calderón
La performatividad de las imágenes
Santiago de Chile, Metales Pesados,
2020, 142 pp.

Antonio Gómez Villar
Universitat de Barcelona (UB)
antonio.gomez.villar@hotmail.com

La performatividad de las imágenes, de Andrea Soto Calderón, es un libro que se propone invitarnos a mantener una actitud crítica para posibilitar nuevas formas de ver. Para ello, introduce un gesto filosófico crucial, el desplazamiento de la pregunta sobre qué son las imágenes hacia sus maneras de hacer, lo que la autora llama “su performatividad”. La imagen es presentada como un artefacto de potencia poética y política. Y creo que esta concepción de la imagen hace figura con su propia investigación. En un sentido deleuziano, podríamos decir que su ejercicio de escritura es un artefacto que lo hace devenir y producir.

El libro es una permanente apelación a componer otras formas, a hacer relatos y hacer imágenes. Apelación que se inscribe en una aguda reflexión de época: nuestro problema no tiene que ver con el exceso de imágenes sino con su escasez, con esas realidades carentes de imágenes, aquellas incapaces de ser imaginadas. De las diferentes operaciones teóricas que atraviesan el libro, esta reseña se propone dar cuenta y dialogar con dos de ellas que consideramos centrales: la reivindicación de las apariencias y el elogio de las superficies. Andrea otorga dignidad teórica a las apariencias y a las superficies, al tiempo que desplaza la reflexión de aquellos análisis que las inscriben en un lugar de permanente sospecha, más atentas a sus impotencias que a sus potencias.

Cualquier lector o lectora del libro encontrará en sus reflexiones numerosos motivos para orientarse en muchas de las “agonías de nuestro presente” (Soto Calderón 9). En nuestra lectura, este libro es un artefacto en el que encontramos derivas, resonancias y herramientas para, de manera casi simétrica a su planteamiento, desplazar ese paisaje teórico y político que señala y denuncia hoy cómo la izquierda pareciera subsistir agitando conflictos simbólicos y privilegiando las meras “formas”, abandonando así los problemas económicos y materiales.

Su reivindicación de las apariencias y la superficie no pueden resultar más inspiradoras para contrarrestar las derivas reaccionarias que muchos de esos discursos albergan. Andrea sostiene que tras las apariencias no hay una realidad escondida: “si performar quiere decir dar forma, entonces se trata de una operación en donde la forma no es anterior a su devenir” (71). Desde esta perspectiva, podemos decir que la batalla política es una batalla de apariencias contra apariencias. Y es que siempre sobre una superficie se formó la clase; es en la piel donde se experimenta la opresión. Para Nietzsche los griegos eran profundos porque eran superficiales (97). Por eso los deseos de emancipación han de encontrar siempre sus formas. Eso que llamamos “lo material” ha de buscar cómo articularse en la superficie. En el decir de Andrea Soto Calderón, “las superficies sostienen aquello que aparece [...] No como capa que oculta una profundidad por descubrir, sino como superficie de conversión en donde la formación y la transformación acontece” (124).

Siguiendo este hilo, habría que decir que el privilegio de las formas al que Andrea atiende no es una operación que se proponga como la propia de nuestra contemporaneidad. Si miramos atrás, observaremos que el movimiento obrero clásico tuvo la capacidad política de aglutinar no porque apelara estadísticamente a unas características sociológicas específicas, sino porque supo levantar una escena de comunidad y esperanza, porque trazó lazos simbólicos y entendió que la disputa fundamental lo era por el imaginario. El socialismo también basó su fuerza política en un imaginario: la producción fordista, la iconografía revolucionaria, la sociología industrial, una imaginería masculina del proletariado, una imagen de sociedad futura. O sea, una estética, una sensibilidad. Y solo desde ella pudo albergar programas y demandas concretas. Por eso una “escena de apariencia”, un imaginario político, no es un mero problema de presentación y exposición de ideas de eso que ya existe. Los relatos por la comunidad que queremos siempre están atravesados por batallas afectivas y sensibles.

Soto Calderón, como Rancière, sabe que no hay política sin estética, que lo político es la forma que traza los límites de lo visible, de lo decible; también las maneras de ver, de hacer, de pensar y sentir. Las escenas que levantamos materializan modos de ver, actitudes, sistemas de sensibilidad y de percepción. Y ello define el campo de batalla político: el lugar donde se producen nuestros sentidos y percepciones, donde se crean las condiciones perceptuales. Lo político tiene que ver con la apertura de una nueva disposición de la experiencia humana, la creación de una

nueva experiencia de mundo, la apertura de nuevos horizontes, nuevos espacios donde reconfigurar lo existente.

Trazando un puente desde estas reflexiones hacia un terreno menos explorado por Andrea, diría que en torno a la propuesta de definir lo político como la capacidad de definir la realidad, como una lucha por el sentido, se podría encontrar un punto de encuentro entre las aportaciones de Soto Calderón, el pensamiento de la hegemonía de Antonio Gramsci y algunas de las reflexiones de José Carlos Mariátegui. En los años 20 del pasado siglo, en *El artista y su época*, Mariátegui señaló el papel que juega la sensibilidad y los afectos en la configuración de cualquier proyecto político, en la organización del sentido de las cosas y en la posibilidad de imaginar una idea de futuro. La suya es también una reflexión sobre la importancia de la estética en la política. Y la filosofía de la praxis de Gramsci siempre prestó atención a los horizontes de significado, a cómo las ideas vencen porque logran desplazar a otras, porque expresan la imaginación popular, porque conectan con las experiencias concretas, porque otorgan un sentido al mundo en el que vivimos, porque proponen *una imagen* concreta de la alternativa.

En efecto, aquello que Andrea llama “escena de apariencia” no es lo opuesto a lo real ni a lo verdadero, sino que forma parte de su constitución, “la escena es el espacio en que se figura y desfigura el lugar de la acción” (127). O, dicho desde el lugar de enunciación desde el que tratamos de dialogar con los planteamientos de la autora, no es que la escena borre lo material privilegiando solo sus formas, sino que eso material solo es posible en una escena, en la construcción de escenarios y sensibilidades, en la organización simbólica de la experiencia, en ese campo de formas de vida que organiza nuestras necesidades, expectativas y anhelos, levantando otras narrativas y otras poéticas. En resumen, toda transformación crea sus condiciones sensibles.

Así pues, frente a las impotencias que miradas obreristas y nostálgicas nos traen hoy, habríamos de advertir, y es aquí donde convertimos el libro en artefacto, que a lo material solo se accede a través de sus formas. Es preciso imprimirle a lo material una manera de aparecer en el mundo. Lo material es la virtualidad de la forma, pero no aquello que se da forma a sí mismo. Porque una escena de apariencia no es una abstracción, está siempre inscrita en hechos materiales: en el cuerpo, en la explotación, en la opresión, en los dolores y en los daños. En esas luchas se hilan diferentes experiencias hechas de prácticas. Por eso carece de sentido sostener que existen daños que son solo simbólicos. El machismo o el racismo, por ejemplo, son formas de dominación que estructuran la materia, formas de dominación que marcan y dejan huellas materiales en el cuerpo.

No es posible, entonces, atender a los “intereses materiales” de manera directa, en bruto. No es que esos problemas materiales sean mera invención, no surgen de la nada ni habitan en un puro vacío. Lo decisivo es el sentido con el que los investimos. Marx sabía que el proletariado necesita su dignidad más todavía que su pan.

Y en relación con ello, la reivindicación de la superficie, cómo “crear un andamiaje, un sistema que organiza y estructura lo que se da a ver”. Por “superficie” entiende Andrea “no sólo una composición geométrica, sino un dispositivo visual” (45). Tal es la concepción de las imágenes que propone, un dispositivo de visibilidad y apariencia, aquello capaz de abrir un mundo sensible. Es desde esta textura que arranca su reflexión sobre las potencias de las imágenes, “donde puede ocurrir la sublevación de las formas” y abrirse cierta imaginación política. Y, en efecto, en ocasiones, la explotación más originaria y primaria consiste en la explotación del imaginario mismo, de la obturación de la capacidad de imaginar otros futuros. Por eso es preciso atender a los imaginarios que ordenan nuestras ideas.

Pero habríamos de precisar el sentido de este “dispositivo de visibilidad”. Pues no se trata de luces ni de resplandores que despierten las condiciones materiales dormidas. Estas necesitan siempre de poéticas donde expresarse, de narrativas que cambien imaginarios. Pensar cómo querer vivir es un plano sensible y afectivo, atravesado por percepciones sedimentadas en afectos, en hábitos, etc. De ahí la necesidad de una sensibilidad común, de crear nuevas imágenes políticas, porque cualquier posibilidad política siempre está atravesada por los terrenos y planos sensibles que están en disputa. Cuestión que exige repensar también los términos en que entendemos la visibilidad, porque objeta el supuesto de la visibilidad en clave de “hacerse ver”, como si ser visible fuese portador de agencia en sí mismo. El aparecer puede ser también inaparente. Por ello, tiene que ver más bien con la capacidad formadora de las imágenes, la fuerza que habita en los imaginarios para abrir modos de existencia, en el sentido de que los modos de aparecer que introduce no tienen una calificación en el campo de lo visible, sino que producen un desajuste que no se sabe a qué operaciones puede dar lugar, porque la comprensión de imagen que se propone en este libro es aquella que posibilita imaginar lo que todavía no existe.

No se trata, entonces, de una reivindicación de la superficie por la superficie. La visibilidad no es propuesta como un fin en sí mismo, sino como el medio que posibilita las transformaciones. Tanto es así que tras la máscara siempre hay otra máscara. No se puede buscar tras el velo, pues no hay nada. La invitación de Andrea consiste, justamente, en intervenir en la superficie sensible, en levantar nuevas fantasmagorías, en crear sus propias figuras. En relación con ello, Didi-Huberman señaló la imaginación como nuestra facultad común, una facultad de sublevación a la que denomina “nuestra comuna”.

Retomando el diálogo inicial desde el lamento por “la agonía de nuestro presente”, son muchas las voces que claman hoy por el regreso de la politización de lo material en cuanto tal, porque pareciera que ir directamente a lo material es más real y verdadero que atender a sus formas. Esta concepción es la propia de un paradigma que privilegia y ansía la transparencia, la fantasía autárquica de lo material: podemos correr el velo ideológico de las formas para liberar lo material olvidado. El escritor francés Antoine de Saint-Exupéry escribió que “si quieres construir un barco no empieces por buscar

madera, cortar tablas o distribuir el trabajo. Evoca primero en los hombres y mujeres el anhelo del mar libre y ancho”. De ello se trata, de crear nuevos relatos e imágenes que puedan prender. No una vuelta a lo material olvidado, sino a crear algo a la altura de la empresa emancipatoria, contrarias a aquellas pasiones tristes que nos debilitan. La izquierda siempre tuvo demasiados sacerdotes. Y hoy se torna urgente dibujar nuevas constelaciones que propongan nuevos sentidos, que atraviesen los intersticios de nuevas arquitecturas simbólicas. Sobre todo, necesitamos “nuevas formas de ver”.

Referencias

- Didi-Huberman, George. “La imaginación, nuestra comuna”. *Theory Now. Journal of Literature, Critique and Thought*, vol. 3, n° 2, julio-diciembre, 2020, pp. 5-21.
- Mariátegui, José Carlos. *El artista y su época*. Lima, Amauta, 1959.
- Nietzsche, Friedrich. *Nietzsche contra Wagner*. Barcelona, Siruela, 2010.