



UNR Universidad
Nacional de Rosario



PROGRAMA UNIVERSITARIO
DE DIVERSIDAD SEXUAL

ISSN: 2362-5805

LIBRO DE ACTAS

III COLOQUIO INTERNACIONAL

*Saberes contemporáneos desde la
diversidad sexual: teoría, crítica, praxis*

23 y 24 DE MAYO 2016

Facultad de Ciencias Médicas - UNR

Santa Fe 3100, Rosario - Argentina



Susurros imprudentes. Narraciones sobre violencia y afectividad

Emma Song

Asentamiento F. – Facultad de filosofía y humanidades UNC
emmitasong@gmail.com

Resumen: La imaginación de la opresión fue para Haraway el gesto que marcó la diferencia en la construcción del sujeto político mujer y su agenda de emancipación. Después de las reflexiones del feminismo de finales del siglo veinte, se nos plantea cuales serán, o queremos que sean, las narraciones que nos correrán de las formas hegemónicas de construcción de nosotras mismas y las posibilidades de nuestros cuerpos.

Dar cuenta de sí misma, es una narración crucial en la dinámica del reconocimiento puesto que allí se anudan nuestra irremediable dependencia a los otros y nuestra interpelación ética para con esas otras. El encuentro con lo otro deshace la persistencia de la reivindicación de lo propio del yo, se burla de ello, a veces con nostalgia, a veces con violencia. Es una manera de ser constituido por otro que precede a la formación de la esfera misma de lo mío. Las hegemónicas historias de héroes del comic estadounidense produjeron una película, Deadpool, recientemente estrenada que nos sirve de guion para preguntarnos acerca del dar cuenta de sí mismo del personaje central y el marco normativo que sostiene la intelegibilidad de tal relato.

Lo que quiero presentarles es una narración del entretenimiento global estrenada a nivel mundial en 2016. Dead Pool la película, estrenada en febrero, spin off de los míticos comics X-men de Marvel. Si alguien vio X-men Origins: Wolverine; Wade Wilson (Dead Pool) aparece como el villano modificado con las genéticas de los X-men, que en esa versión narrativa es Arma-x, quien termina siendo derrotado y decapitado por Wolverine y su hermano. En algunas copias de la X-men Origins, al final de los títulos, se venía la mano de Wade Wilson (arma-x) buscando la cabeza decapitada y mirando a cámara haciendo el clásico gesto de siseo para guardar silencio. Este pequeño relato dibuja de forma bastante precisa el tono de la narración del personaje Dead Pool. Puntualicemos un poco más, en una miniserie publicada por Marvel de Dead Pool, él toma conciencia de su producción subjetiva ficcional y mata a todos los otros personajes del universo de Marvel, desde el Hombre Araña hasta Magneto, y una vez terminada esta tarea –que claro se desarrolla en una dimensión paralela- va en busca de los escritores de la historia.

Esta pequeña descripción de las narraciones de las narraciones, sugiere

la oportunidad que tenemos frente a este tipo de objetos culturales de consumo masivo. En la película propiamente de *Dead Pool*, la primera intervención sobre la cuarta pared del personaje de *Dead Pool*, lo primero con lo que nos interpela es precisamente con esto (no pasaron ni diez minutos de película): “Ohh hola, lo sé, no... seguro pensaran a quien se la tuve que chupar para tener mi propia película...”; sugiriendo posteriormente que tuvo que chuparle a *Wolverine*. Inmediatamente, sentado donde está –en la baranda de un puente de alguna autopista-, tiene que: “ir a algunos lugares, una cara que arreglar y matar a unos tipos malos”. Desde una imagen casi ridícula; anuncia algo que ningún otro héroe de *Marvel*, excepto los malos –claro-, realizará. Va a matar, asesinar otras personas. Y son narrados de una manera explícita, cínica y brutal. Los interrogantes a lo largo de la narración de la película son las formas de dar cuenta de sí mismo de *Dead Pool*, parece ser la crucial narración en la dinámica del reconocimiento de si y ante los otros. Allí parecen anudarse nuestra irremediable dependencia con los otros y la interpelación ética de esos otros. A lo largo de la narración del encuentro con las otras, se deshace la persistencia en la reivindicación del yo, se burla incluso de eso; a veces con nostalgia, la más de las veces con violencia. La inteligibilidad del relato de *Dead Pool* depende completamente del marco heterosexual sistematizado; pensemos a la película como un cuadro, dentro de un cuadro más amplio que posibilita su comprensión, al cual desde un comienzo se desafía y se reifica.

... las imágenes exigen de nosotros, cada vez –puesto que no podemos recurrir a ella sin poner en funcionamiento nuestra imaginación– un arte de equilibrista: enfrentar el peligroso espacio de la implicación en el que nos desplazamos con delicadeza, corriendo el riesgo, a cada paso, de caer (en la creencia, en la identificación); mantener el equilibrio utilizando el propio cuerpo como instrumento, ayudándose con el de la explicación (de la crítica, del análisis, de la comparación, del montaje)...explicación e implicación se contradicen... Sin embargo solo depende de nosotras utilizarlos conjuntamente, haciendo de cada uno de ellos una manera una manera de desplegar lo impensado del otro... (Didi-Huberman, 2008)

El relato de *Dead Pool*, sobre todo por el empeño en la destrucción del límite referencial ficticio, nos exige implicación y explicación. Nos exige permanecer en el límite que plantea esta narración. El montaje está armado bajo esa premisa fundamental, no perder nunca la posibilidad de desplegar lo impensado, lo impensado de las imágenes. No creo sea necesario aclarar aquí que esa es mi lectura de la película, las intenciones de las productoras globales

de entretenimiento -creo- son un tanto más llanas. Didi-Huberman afirma que la emoción no dice yo, la interpelación al cuerpo por parte de la imágenes siempre viene en nuestra biopolítica actual de dos maneras, por la nada o por la demasía. No nos quedemos en la alienación de no ver nada, o ahogadas en la proliferación de las imágenes; tomemos una imagen, saquémosla de esa misma proliferación y volvámosla en contra esas imágenes. El montaje de Dead Pool me ofrece una batería de relatos biopolíticos desplegados sobre la heterosexualidad obligatoria, la construcción de un sujeto liberal hombre, y un sistema político afectivo sobre la violencia. Esta decisión de lectura responde al interés de poder entrever en el ombligo del monstruo –diría Haraway- imaginaciones de la opresión que figuren un mundo más amable.

No esperen que vaya desglosando una a uno lo que acabo de puntualizar, el montaje no está para explicar sino para ser contado. Un relato que nos implique, si se quiere. La formación del sí mismo (la versión afectiva del sujeto o del yo) en Dead Pool depende enteramente de su relación con lo otro, el personaje por completo está en esta posición constantemente, a diferencia del sujeto liberal convencional de los héroes de los comics en general. Al comienzo del relato, después de la presentación donde nos muestran el grado de ironía y embellecimiento de la violencia que caracterizara al montaje, vemos a Dead Pool usando un taxi, aburrido en un taxi; esperando llegar a su destino. Es interesante notar que lo primero que le llama la atención a Dead Pool apenas se pasa al asiento del acompañante del taxista de origen indio, es la foto de una mujer – también de origen indio. Piensa que es linda y que es la pareja del joven y delgado taxista, pero no es así. En esa confusión estará toda la trama de la película, todas las tensiones de la película se deberán a este tipo de confusiones – o mejor dicho de presuposiciones. Presuposiciones que va a romper en una de sus tantas intervenciones sobre el espectador. Mientras levanta por el aire a un tipo malo atravesándole dos sables, nos dice; “probablemente pienses: ‘mi novio me dijo que era una película de superhéroes pero el de traje rojo acaba de hacer una fucking kebab al otro’, quizás sea súper, pero no soy ningún héroe. Si, técnicamente esto es un asesinato. Pero las mejores historias de amor comienzan con uno. Y eso es exactamente lo que esto es: una historia de amor. Y para contarla bien, tengo que remontarme hasta antes de meter este culo en un traje de lycra.”

El problema de la presentación del sí mismo es todo el problema para Cavarero, la introducción del amante – de su sí mismo, de su cuerpo- es siempre

por lo menos compleja, sino trágica. En *Romeo y Julieta* esto se puede ver de forma obvia. Introducir el nombre paterno por parte de Romeo a Julieta es ya una tragedia, y es un asunto primordial poder introducirse a su amante más allá –o más acá- del nombre. La narración del sí mismo en *Dead pool* devela justamente esto, pero la pregunta es a quien se está presentando *Dead pool*. Su amada en la narración es la chica linda trabajadora sexual de la película, y en lo superficial ni siquiera ella es a quien se presenta, sino a nosotras espectadoras. Y más allá del personaje de la película, la pregunta gira en torno a quien se nos presenta en este relato. ¿La industria cultural Norteamérica? ¿Los guionistas de la película que se titularon como los verdaderos héroes de la película? ¿El mismo actor Ryan Reynolds que hizo de todo para protagonizar y llevar adelante el proyecto?

Estas preguntas me invitan a pensar que hacemos cuando hacemos un discurso de nosotras mismas. ¿Es *Dead Pool* una narración de nosotras mismas?

La historia revela el significado - en el caso de Wade su diagnóstico de cáncer terminal, dejar a su amada y convertirse en el arma más poderosa para destruir a otros – de lo que de otra manera permanecería como una secuencia intolerable de eventos. La biográfica intención de *Dead Pool*, la de otorgarle unidad significativa a la historia, solo puede ser puesta por parte de quien vivió esa historia como una pregunta. O mejor dicho, en la forma de un deseo. (Cavarero, 2000)

Es para nosotras muy común poder vernos reflejadas en las narraciones que presentan estos relatos acerca de sentimientos, emociones y afectos en relación con aquel otro/a que siempre interpela. Esa visualización, objetivación e imaginación apunta a relatarnos, a dar cuenta de esos afectos que parecen dejar el cuerpo al descubierto (el deseo sexual y la violencia en *Dead Pool*), revelar su sentir y nombrar esos afectos que descomponen la unidad significativa.

En las narraciones sobre nosotras mismas de las relaciones que mantenemos con otras en algún momento vacilamos inexorablemente, en algún momento el relato ya no es nuestro, sino de las otras, otros. En un punto no muy lejano de ese relato, lo que yo estoy sintiendo –mi sentimiento-, el “yo” no tiene más sentido que el lugar gramatical; el sentimiento no es propio, es de esos otros y otras que desintegran mi propio relato. Dicho más sencillamente, mi afecto solo aparece en tanto aparecen las otras. Sin duda podemos narrar nuestros sentimientos pero estos ya no parecen ser nuestros, la relación con los otros se apodera de mí, ya no soy yo. Enfrentémoslo, los otros y las otras nos desintegran, y si no fuera así, algo nos faltaría. (Butler, 2006)

Pero convencionalmente la narración del deseo parece tener el carácter de lo que consideramos como lo más propio, mi deseo, pero claro es mi deseo del deseo del otro/a. El deseo parece otorgarle el sentido último y primero al cuerpo, lo hace un cuerpo que hace, que ama; lo hace querer ser reconocido. La invención de este deseo lo hace un lugar ampliamente compartido como natural donde parece descansar, en última y primera instancia, la narración del yo y la subjetividad. Ha sido la naturaleza, nos dice Haraway, el lugar retórico ampliamente compartido, altamente regularizado y producido en sus más variadas formulaciones, pero siempre sobre el cual se construye todo el edificio semiótico-material del mundo. En *La epistemología del armario*; Sedgwick afirma que el conocimiento, después de todo, no es por sí mismo poder, aunque es el campo magnético del poder. La ignorancia y la opacidad actúan en connivencia o compiten con el saber en la activación de corrientes de energía, de deseos, de productos, de significados y de personas. Por tanto, los efectos de la ignorancia pueden ser utilizados, autorizados y regulados a gran escala para imposiciones, quizá sobre todo en torno a la sexualidad, que es la actividad humana de la cultura moderna occidental con una mayor carga significativa. Por ello apuesto que *Dead Pool* es una escenificación de la obturación y aparición del par deseo y violencia como afecto.

... En el campo concreto de la sexualidad, por ejemplo, supongo que la mayoría de nosotros sabemos las cosas que pueden diferenciar incluso a las personas del mismo género, raza, nacionalidad, clase y “orientación sexual” -cada una de ellas, sin embargo, si se toma seriamente como pura diferencia, retiene un potencial ignorado para perturbar muchas de las formas de pensamiento existentes sobre la sexualidad... (Sedgwick, 1998)

Sedgwick a lo largo de todo su trabajo desafía resueltamente el supuesto moderno que focaliza la identidad en el deseo y la creencia en una fuente fisiológica, la sexualidad o la libido, como el origen en última instancia de la motivación, las emociones y la identidad humana. Afirmando que la distancia de cualquier explicación desde una base biológica es asumida precisamente para hacerla correlativa a la posibilidad de igualar a la diferencia (ya sea individual, histórica, y trans-cultural), a la contingencia, a la fuerza performativa y a las posibilidades de cambio. En otras palabras de dejarla de lado. Por tanto, pensamos Los afectos muy diferentes de las pulsiones -el hambre, la sed y la respiración-; donde la satisfacción debe lograrse de forma bastante rápida si se quiere seguir viviendo. Los afectos pueden estar ligados a una casi infinita variedad de objetos y nuestra

relación con ellos no está ligada al tiempo. El deseo se comporta más como un afecto que como una pulsión, y puede pasar tiempo sin satisfacción o gratificación alguna; el no hacerlo no pone en peligro la vida. Podemos pensar en el deseo de Dead Pool como una agencia (libertad, si se quiere) a la hora de elegir objetos potencialmente deseables para la satisfacción. Más que tratarse de una fuerza irreprimible que según muchas teorías psicológicas tendrían que manifestarse o disciplinarse, el sexo y su sexualidad en este marco puede apagarse o encenderse en contacto con otros sentimientos como la vergüenza, la rabia, el aburrimiento o la ansiedad. Así lo que parece ser una disminución de la importancia concedida a la sexualidad se corresponde con una mayor complejidad de la importancia y posibilidades afectivas.

La violencia que se despliega en el relato de la película, parece actuar en contra de la convencionalidad del relato del héroe de Marvel, Dead Pool asesina. Los héroes intentan salvar a todos, todo el tiempo. No imagino que solo sea la construcción del antihéroe, creo que se pone en juego la construcción de la heterosexualidad obligatoria y el sistema sexo – género que articula en su hegemonía narrativa el deseo sexual (como afecto) bajo lo que Foucault llama la hipótesis represiva. La violencia como el deseo es algo que debe ser expresado o reprimido. Pero cuando pensamos los afectos como un sistema de articulaciones performativas, que producen más subjetividad que el deseo pensado como un núcleo duro del sí mismo, me permite pensar la agencia de una manera más queer, más rara. Lo extraño de los afectos, más que la prohibición o la desaprobación, es la intuición de lo que ofrecen. El cuerpo mutado de Wade, totalmente cambiado para los estándares del hombre más bello del mundo, la vergüenza que lo hace Dead Pool, esa vergüenza violenta ofrece un cortocircuito en esa manera de pensar el deseo y la violencia como condiciones naturales e intrínsecas del sujeto liberal capitalista, hay un hábito en no pensarnos hechos pedazos por la incursión del otro. (Sedgwick, 2003)

La obligación con la heterosexualidad de Dead Pool termina con el deseo de ser narrado, es decir al principio de la película. Solo podrá llorar los atroces eventos de su vida, cuando encuentre su historia, cuando alguien se la cuente y se dé cuenta que es la suya propia. La reificación del sujeto liberal –y la posibilidad de leer otra cosa- en la misma historia de Dead Pool tiene que ver justamente con esto. Wade, como Edipo, no puede saber su propia historia hasta el final; pero Dead Pool, montando la historia desde su perspectiva –desde el final de la misma, en un anacronismo queer- se convierte en el Tiresias perfecto para saber todo lo que

sucede. El heroe-antiheroe lo sabe todo. Pero que es lo que lo deshace, ¿el amor hacia su chica? ¿El cáncer terminal? ¿Las mutaciones genéticas activadas por la violencia que sufrió su cuerpo? Quizás sea todo eso, pero me gustaría quedarme con la metáfora de la activación como figura de la narrativa de la película. Se activa el gen mutante cuando la violencia es tan extrema que el cuerpo tiene que reaccionar –hasta en contra del propio Wade- para persistir en su existencia. Si pensamos los afectos como aquello que interpela al cuerpo, y supongamos por unos instantes que no sabemos cómo nombrar esa interpelación, se “activaran” en nuestro cuerpo sensaciones, las que sean. La activación o desactivación de la violencia por parte de otros afectos involucrados me permite ver una hoja de ruta narrativa sobre cómo se solapan de maneras diferentes y hasta contradictorias la gestión de tales afectos. La preocupación de Sedgwick no es tanto como se produce una subjetividad como efecto de las relaciones de poder, sino más bien como se actúa (performances) un cuerpo dentro de una biopolítica de los afectos determinada por las relaciones de poder. Por tanto quisiera pensar a la violencia como ese interruptor dentro de un complejo sistema de emociones, es decir la violencia como nombre de un afecto. Y es aquí donde nos vemos desarmados frente al otro, y quizás la violencia se active –como en el caso de Dead Pool – para rehabilitar a la fuerza ese sujeto liberal dueño de sí mismo, autónomo y por sobre todas las cosas, exitoso en su existencia. Lo interesante de Dead Pool, es que no solo permite esta crítica hacia las formaciones más modernas del sujeto, sino también permiten ver a un sujeto des-armado, envuelto en la radicalidad de su diferencia y la interdependencia con los otros. Preguntándose –y preguntándonos- mientras está a punto de golpear a una mujer “mala” que sería menos sexista: golpearla o no golpearla. Los interrogantes éticos son para nosotras espectadoras; él, como antihéroe que es, ya tiene la condena ganada.

Las canciones del principio y el final de la película resuenan a esa paradoja de Ulises contada por Cavarero en la Odisea, donde un rapsoda ciego canta la guerra de Troya. Ulises, de incognito es esa cena, llora al darse cuenta que es su historia, y su historia adquiere significado para el cuándo es contada por otro. Al estar en continua interpelación el personaje de Dead Pool, una doble interpelación: hacia la interdependencia con el otro en el relato y la interpelación de Dead Pool hacia los espectadores. Imagino un deseo narrativo para que nosotras contemos la historia de Dead Pool, o terminemos de darle forma, sentido.

Así aparecen las canciones en la película, la primera de Juice Newton, Angels of Morning: “solo llámame el ángel de la mañana, solo acaricia mi mejilla

antes e irte, después lentamente date la vuelta, no te rogare para que te quedes conmigo...” La última canción de Wham, el grupo de donde George Michel se convertirá en el icono gay, es anunciada a la mitad de la película. El relato ya se sabe, quien lo sabe, quizás nosotras y la amante de Dead Pool. Careless Whisper, la famosa canción de los ochenta, aparece como el canto del rapsoda –pero no porque George Michel sea el rapsoda- sino porque solo en el afecto involucrado la historia adquiere sentido. Y no importa si acordamos más o menos con los sentimientos relatados ahí, ni siquiera importa la identificación o catarsis, lo que importa es la *comprensión* de lo que sucede. El marco de inteligibilidad es tal que cualquiera creo entiende una escena romántica. La recreamos una y otra vez por más en contra del amor romántico que estemos. La evidencia de Dead Pool, si se me permite decirlo así, es que no estamos fuera de ese universo semiótico-material, pero vaya a saber porque giro del mundo no participamos del todo ahí –hay un registro de la diferencia-; la evidencia de Wade antes de Dead Pool es una gestión de los sentimientos, algo sobre como nosotras atravesamos tales pasiones, tales sentimientos. Esta figura de Dead Pool también nos puede servir para hacernos de otras posibilidades de narrar nuestras afectividades. Sigue siendo una película más, siguen siendo unas canciones más; con las cuales todavía bailamos y seducimos.

Las figuraciones funcionan precisamente así, como un escenario para el planteo de posibilidades, tanto futuras como pasadas. Son la copia, la no originalidad. Un sinfín de comentarios miméticos y de incontables hechos en la antigua y moderna historia de occidente. Nuestros cuerpos contruidos por una constelación de discursos, narraciones, simbolismos, tecnologías, disciplinamientos y normativizaciones; constituyen un sentir, una constelación de sentimientos y sensibilidades morales, en relación con nosotras mismas y con respecto a las narraciones posibles de nosotras mismas, y como ya he machacado, de las otras y otros. La propia opacidad de este sí mismo, solo adquiere una dimensión de sentido cuando otro relata *quien soy*. Este cuerpo es mío, y quizás por ello la responsabilidad de su relato recae en los otros y otras. Dependemos y dependen radicalmente de la otredad. Quise mostrar aquí la narración del cuerpo como deseo y violencia que enmarcan los límites de nuestra sensibilidad - material; pero como también se desestabilizan esos propios marcos en la simple narración de una película más. Careless Whisper canta:

Nunca voy a bailar de nuevo
Mis culpables pies ya no tienen ritmo alguno

Pienso que es fácil aparentar
Sé que no eres un idiota...

Un susurro descuidado de un amigo
Al corazón y la cabeza
La ignorancia es bondadosa
No hay consuelo en la verdad...

Nunca voy a bailar de nuevo
De la manera que baile contigo...

La tarea que queda por delante es reinventarnos el fracaso que haga valer el esfuerzo de llevar adelante nuestras vidas...

Referencias Bibliográficas

Butler, J. (2006). *Deshacer el género*. Barcelona. Paidós.

Cavarero, A. (2000). *Relating Narratives*. London. Routledge.

Didi-Huberman, G. (2008). La emoción no dice yo. Diez fragmentos sobre la libertad estética. . En A. Jaar, *La política de las imágenes* (pág. 39). Santiago de Chile. Metales Pesados.

Haraway, D. (1992). Ecce Homo, Ain't(ar'n't) la woman, and Inappropriate/d Others: The Human in a Post-humanist Landscape. In J. Butler, & J. W. Scott, *Feminist Theorize the political* (p. 86). New York. Routledge.

Sedgwick, E. K. (1998). *La epistemología del Armario*. Barcelona: Ediciones de la Tempestad.

Sedgwick, E. K. (2003). *Touching Feeling. Affect, Pedagogy, Performativity*. Durham-London. Duke University Press.