

# DE LA METÁFORA COMO FORMA POLÍTICA: SOBRE EL MOSTRAR/ DECIR DEL ARTE EN TORNO A LA TRATA DE MUJERES

**Metaphor as a political way: about the show and tell - the art surrounding trafficking in women**

**Lic. Ana Contursi**

Licenciada y Profesora de Historia del Arte. Universidad Nacional de la Plata.  
Laboratorio de Investigación y Documentación en Prácticas Artísticas Contemporáneas y Modos de Acción Política en América Latina.

Fecha de recepción 06 de junio de 2017

Fecha de aprobación 21 de noviembre de 2017

## **Resumen**

Este artículo constituye un primer abordaje al tema de las políticas artísticas vinculadas a la trata de mujeres. Tras una breve introducción dedicada a proporcionar un pantallazo sobre la situación del fenómeno de la trata en las sociedades contemporáneas, se estudiarán algunas posibles relaciones entre la práctica artística, la política y la puesta en circulación de sentidos en torno a los conflictos sociales. Se busca realizar desde la historia del arte un acercamiento estético y filosófico al problema de la representación y las políticas artísticas, por lo que se utilizan tanto nociones semióticas y de las ciencias del lenguaje como conceptos de teoría literaria y gnoseología, entramando consideraciones en torno de posibles fenómenos de significación con el ámbito de las experiencias más primarias de lo corpóreo-afectivo. Todo ello aplicado a la interpretación del funcionamiento de una propuesta artística. Se da aquí un lugar importante a los procesos metafóricos operados en la construcción de cualquier sentido, procesos que se vuelven materia de experimentación en la práctica artística ¿De qué manera las metáforas del arte pueden contribuir a activar, transformar y producir sentidos sobre el mundo en general y en torno de la trata de mujeres en particular? ¿Mediante qué vías el arte interpela y pulsa aspectos claves de la construcción de valores e imaginarios socioculturales? Por último, se busca dilucidar algo de los juegos ambiguos y contingentes de lo real y lo ficcional ¿Cómo se las arregla el arte para realizar sus invenciones transformadoras sobre los documentos de lo real y cómo para volver reales y tangibles sus ficciones?

**Palabras clave:** extrañamiento, metáfora, política artística, trata de mujeres.

## Abstract

This article is a first approach to the theme of artistic policies in relation to trafficking in women. After a short introduction dedicated to providing a screenshot on the situation of the phenomenon of trafficking in contemporary societies, some possible relations between artistic practice, politics, and the putting into circulation of senses around social conflicts from the history of art will be studied. It is not intended either as a sociological or communicative, or as an anthropological or historiographical study of the phenomenon. This article seeks, above all, to make from the history of art an aesthetic and philosophical approach to the problem of representation and artistic policy; therefor notions of semiotics and language sciences, literary theory and epistemology are used in order to generate a network of concepts surrounding possible phenomena of significance within the scope of most primary body-emotional experiences. All of this is with respect to the operation of a work of art. An important place is given here to the metaphorical processes operated in the construction of any meaning, processes that become a matter of experimentation in artistic practice. In what way can the metaphors used in art help to activate, to transform and to produce senses on the world in general and around trafficking of women especially? It is also interesting to relate this with the capacity of aesthetic experience, present in human activities and countless practices, but central in the practice and expectation of art, to cross and relate the emotional, personal and intellectual levels involved in conceptual, ethical and cognitive processes of artists and spectators. By means of what routes does art address and touch key aspects of the construction of values and sociocultural imagery? Finally, this article seeks to elucidate something of the ambiguous and contingent games of reality and fiction. How does art manage to make its transforming inventions on the documents of the real things and how does it make real and tangible its fictions? Which are the experiential effects of this permanent tension?

**Keywords:** artistic policy, metaphor, estrangement, trafficking in women.

## Una breve introducción sobre el caso

La trata de mujeres con fines de explotación sexual es un fenómeno aberrante y antiguo que, como tantos otros problemas implican: el despliegue de poderes, el uso de la fuerza y la violencia en sus diferentes formas, la dominación patriarcal de los hombres sobre las mujeres, — perpetrada en infinidad de prácticas y sentidos culturales naturalizados— y en el silenciamiento social; se desarrollan aún en el presente de una manera que aparece en ocasiones inexplicable, intolerable e insoslayable. Y esto último sucede de manera infortunada, ya que es un fenómeno que debe extinguirse a la luz de las conquistas y los reconocimientos contemporáneos por los derechos humanos en general y por la igualdad de género en particular. Debería poder pensarse que ya no es concebible que una red de trata exista, se desarrolle y lleve a cabo sus negocios, perversiones y crímenes de lesa humanidad con total impunidad, con aval policial y gubernamental, con el apoyo del silencio y el egoísmo social. Sin embargo, no solo existe,

sino que la trata de personas, en general, y la de mujeres y niños con fines de explotación sexual, en particular, es el tercer negocio más grande del mundo luego del narcotráfico y el tráfico de armas (Sevilla Bayón, 2013).

Hace tan solo cuatro años, se estimaba que existían 2,4 millones de personas obligadas a realizar trabajos forzosos, según datos de la Organización Internacional del Trabajo (OIT), y que el 80 % de ese total eran mujeres o niñas forzadas a algún tipo de explotación sexual (Sevilla Bayón, 2013). Es una realidad muy compleja que involucra múltiples y poderosos actores, lo cual hace muy difícil la aplicación y el despliegue de protocolos y acciones de rescate y tratamiento de víctimas, así como procedimientos efectivos para el desbaratamiento de las redes. Todas estas medidas han sido contempladas en numerosos tratados internacionales, regionales y hasta nacionales, pero de ninguna manera se observa un efecto significativo en la realidad de la problemática: siguen “desaparecidas” mujeres y niñas y las redes continúan operando y secuestrándolas con total impunidad. Aproximadamente, el 40 % de los países con leyes vigentes contra la trata no registraba hace unos años ninguna condena por dicho delito (Oficina de Naciones Unidas contra la Droga y el Delito, 2010). Esta ineficacia de las medidas oficiales se debe en parte al fuerte raigambre (naturalización y aceptación) cultural que la explotación de personas tiene en nuestras sociedades, y si bien la sanción de leyes y normas es necesaria cuando se trata de incremento de derechos, sabemos desde Carlos Marx (2014, p. 33), cuando analizaba las transformaciones alemanas y la emancipación política de su Estado respecto de la religión judaica, que las declaraciones en abstracto propias del ámbito jurídico deben encontrar su correlato en la acción real, en las formas de vida, en los valores hechos práctica, de los sujetos comunes y las comunidades. Las sanciones públicas no tienen efecto alguno si no se aplican en la esfera privada, es decir, en la vida cotidiana de las mujeres y las niñas, de los hombres y los niños comunes.

En este sentido es que nos atrevemos a pensar y discutir el problema de la trata de mujeres desde nuestro lugar; desde la ínfima coordenada de la experiencia estética y epistémica promovida por medio del arte. Nos permitimos indagar en las posibilidades y las limitaciones que las acciones poéticas pueden ofrecer a la experiencia y al (re)conocimiento social acerca de este delicado tema, que implica la vida y el sufrimiento de sus víctimas, pero también de sus familiares y allegados, de sus pueblos y ciudades. A través del abordaje de una de las obras presentadas en la muestra colectiva e itinerante *Visible Invisible*, ideada por la artista argentina Mariana Gabor, montada por primera vez en el Centro Cultural Paco Urondo, dependiente de la Facultad de Filosofías y Letras de la Universidad de Buenos Aires, en junio de 2016, y cuyo tema convocante es la trata de mujeres con fines de explotación sexual, intentaremos comenzar a recorrer y quizás responder algo de nuestros interrogantes.

## Los laberintos metafóricos: hacia una dimensión ontológica del arte como transformación poética en la construcción, activación y ruptura del sentido y la experiencia

*La fractura estética no puede prescindir de lo que queda fracturado. La imaginación, de lo que ella se representa.*

ADORNO (2004, p. 12)

*El régimen estético del arte instaura la relación entre las formas de identificación del arte y las formas de la comunidad política de una manera que recusa de antemano toda oposición entre un arte autónomo y un arte heterónomo, un arte por el arte y un arte al servicio de la política, un arte del museo y un arte de la calle. Porque la autonomía estética no es la autonomía del "hacer" artístico que el modernismo ha celebrado. Es la autonomía de una forma de experiencia sensible. Y es esta experiencia la que aparece como el germen de una nueva humanidad, de una nueva forma individual y colectiva de vida.*

RANCIÈRE (2011:44)

¿De qué manera las metáforas del arte pueden contribuir a activar, transformar y producir sentidos sobre el mundo en general y en torno de la trata en particular? teniendo el histórico y ya clásico debate sobre la autonomía del arte<sup>1</sup> como telón de fondo, esa es la pregunta que nos guía. Cabe confesar que partimos, con Adorno y con Rancière, de la presunción de que el corazón de lo artístico se ubica justamente en la tensión entre su carácter subsidiario respecto del mundo que lo rodea y constituye, y su capacidad de desapego, de suspensión y negación, de esa misma exterioridad. Por ello, la manera sobre la que se interroga en la pregunta es sospechada, desde el inicio, como ambivalente e impura, como artística y comunicacional a la vez, como muda y elocuente al mismo tiempo.

Cuando uno entraba en *Visible Invisible*, en su puesta en el Centro Cultural Paco Urondo, se encontraba con una breve leyenda, una de las pocas referencias escritas en toda la muestra, que decía lo siguiente:

Diferentes modos de representar abordan una realidad cuyo relato hegemónico despoja al cuerpo del centro de la escena. El cuerpo, el ser, el sujeto, constituyen el verdadero e inaccesible eje de un tema profundo de nuestro cotidiano. Inaccesible, en tanto resulta imposible abarcarlo de

---

1 La querrela entre los amantes o detractores del arte por el arte, por un lado (un arte desligado de cualquier preocupación extraartística, asumido como impotente e impropio frente a los vaivenes sociales y a las agendas políticas de la historia), y un arte político, comprometido y crítico, por el otro (históricamente atado al tratamiento de los temas capitales del conflicto social), cae ya fuera de lugar si adscribimos a las tesis que Rancière propone respecto de la conformación del arte en cuanto tal (tal y como lo conocemos y concebimos hoy) y de su tensión y dialéctica inmanente entre interioridad y exterioridad, emergida en los momentos culminantes de la modernidad decimonónica. Puede confrontarse este postulado central para las concepciones rancierianas en *Problemas y transformaciones del arte crítico* (Rancière 2011, pp. 59-78); en *Las paradojas del arte político* (Rancière 2011, pp. 53-84); y en *Política de la literatura* (Rancière 2011, pp. 15-54).

frente, de lleno, nombrado, comprendido, como vector de la cosificación y la usurpación. (Apunte de la autora, junio de 2016)

La leyenda concluía con la firma de los seis artistas participantes en esa edición de la muestra: Mariana Gabor, responsable general de la idea y artista multifacética que presentó en esa ocasión la instalación sonora *La cama*, dos pinturas en gran formato, *Desierto ocular* y *Se trata de nosotras*, la escultura cerámica *La Cardona* y el video *Visible Invisible*; Cecilia Antón, participante con su ensayo-investigación fotográfica *Esclavas 2.0*; Fátima Pecci Carou, con una serie pictórica titulada *Paraíso de ángeles*; Pilar Ruiz, con la pieza teatral en sala *En el fondo*; y Martín Seijo junto a María Fernández Lorea, que pusieron en escena la *performance Prostituyentes II*, comunicando el interior de la muestra con la vía pública. Pero aquí nos interesan las pistas que ese texto introductorio daba a los espectadores.

Al menos tres datos pueden informar el análisis que quisiéramos realizar de una de las obras, la primera también en el recorrido propuesto por el diseño de montaje de la muestra, *La cama*, de Gabor, ya que nos parece central en el funcionamiento general de toda la propuesta. En primer lugar, en la leyenda se hace explícita la voluntad artística de “representación”: hay un tema que se dice inaccesible, difícil, problemático, que quiere ser representado, puesto en escena, fuera de los marcos hegemónicos, digamos comunes y normalizados, a los que estamos acostumbrados sobre la cuestión. Luego se dice que esa hegemonía será desplazada al traer *el cuerpo* (el ser, el sujeto) a la escena, ya que parece ser el elemento silenciado por la naturalización de las aberraciones que se ciernen sobre él, objeto de los tormentos. Por último, se asume como imposible el acceso a todo ello de manera directa, se alude a la necesidad de un rodeo, un acceso lateral a la realidad que no puede abordarse de frente.

Iremos por partes, tal vez zigzagueando un poco. La mayoría de las obras expuestas en la muestra sirven para ilustrar este punto; la serie fotográfica de Cecilia Antón es muy potente en este sentido y ofrece un conjunto de representaciones fragmentarias, inacabadas, que dan a ver huellas o rastros de aquello que ha sido sustraído y que solo puede reponerse y hacerse presente mediante una especie de arqueología, excavando en los universos cotidianos de las víctimas y quizás así recuperando algo de esas subjetividades silenciadas (figura 1).



**Figura 1.** Cecilia Antón: “Pollera perteneciente a ‘Peli’ Mercado”, La Rioja, 2012, de la serie *Esclavas 2.0*; fotografía digital de toma directa. Una metonimia hace presente la ausencia de una niña que ha sido secuestrada y se instala en la imagen en la forma de un enigma que hay que resolver: ¿Dónde está Peli? ¿Por qué no está más en su casa? ¿Por qué no usa más su pollera?

Fuente: gentileza de la autora (2016).

## ***Ostranenie*: la representación artística como extrañamiento y desautomatización**

Cuando pensamos en la manera en que la humanidad se vincula dialécticamente con su entorno y produce lo que llamamos cultura, en términos generales, sabemos que la conformación de “campos metafóricos”<sup>2</sup> guía la expresión y la interpretación de los fenómenos y afecta, por lo tanto, la “visión de mundo” de los sujetos. La construcción y uso de metáforas en la conformación y despliegue de una determinada experiencia cumplen un rol fundamental, constitutivo de esa interacción

---

<sup>2</sup> Los *campos metafóricos* son redes semánticas construidas en torno a una metáfora base a partir de la cual se organiza y desprende toda una serie de implicaciones de sentido que guían el pensamiento y la acción. Por ejemplo, los autores de *Metáforas de la vida cotidiana*, el lingüista George Lakoff y el filósofo Mark Johnson, han llamado la atención sobre la metáfora estructural de la cultura occidental “Una discusión es una guerra”, a partir de la cual deviene toda un campo de apreciación y conceptos mediante los que concebimos y practicamos las discusiones: una afirmación puede ser *indefendible*, un argumento puede ser *atacado* o *vencido*, una crítica puede *dar en el blanco*, en fin, una discusión puede ser *ganada* o *perdida*. Y no solo se trata de significados, sino que efectivamente actuamos y sentimos esas metáforas: *defendemos*, *atacamos*, *damos en el blanco*, *ganamos* y *perdemos* (Lakoff y Johnson, 1998, p. 40).

(Millán y Narotsky en Lakoff y Johnson, 1998, p. 12). Como recuerda Daniel Belinche en *Arte, poética y educación* (2011, p. 14), ya Aristóteles en su *Retórica* había reconocido que a través de las metáforas podemos conocer, relacionar elementos de nuestro entorno e interpretar esos elementos y esas relaciones. El pensamiento es de naturaleza metafórica, por lo que “la metáfora es intrínseca a las operaciones intelectuales humanas, y está tan cerca del espectro afectivo y psicológico que es indiferenciable” (Belinche, 2011, p. 25).

Las realizaciones metafóricas consisten en el procedimiento de nombrar, designar o identificar una cosa o imagen mediante el nombre, la imagen o las propiedades de otra cosa, y por ello puede decirse que tienen un valor epistémico, ya que cumplen una función elemental en la construcción de conocimientos. Esta construcción implica, por su naturaleza metafórica, siempre un desvío respecto a la sustitución (en nuestro ejemplo al pie: de la discusión a la guerra), la apropiación de un sentido ajeno (en nuestro ejemplo: el bélico, de enfrentamiento y antagonismo) y un reemplazo con ensanchamiento del significado originario por el producido en la combinación (en nuestro ejemplo: una simple conversación o intercambio de palabras se transforma en un combate, con todo lo que ello implica) (Belinche, 2011, p. 20).

Ahora bien, aunque tradicionalmente se ignoró o se subestimó esta capacidad en el campo de la vida cotidiana, reservando para el ámbito restringido de la poesía estos mecanismos y realizaciones, o más, reservando lo poético y la capacidad de producir metáforas para el campo del arte como lugar exclusivo de las posibilidades creativas, ya a comienzos del siglo XIX el lingüista ucraniano, filólogo, crítico y teórico de la literatura Alexander Potebnia definía el arte como el pensamiento por medio de imágenes, y ponía en relación la prosa y la poesía como, en primer lugar, “maneras de pensar y conocer, de agrupar objetos y acciones heterogéneas y explicar lo desconocido por lo conocido” (citado en Shklovski, 1991, p. 55). Pero entonces se hizo pertinente la pregunta por la diferencia entre las metáforas (pensamiento por imágenes) en la vida cotidiana y el desarrollo de esa capacidad en el marco de las intencionalidades artísticas, así como la distinción de los elementos que separan los sentidos y los efectos viabilizados por el arte de los puestos en funcionamiento por la comunicación.

En este punto, el formalismo ruso supo advertir cómo los *procedimientos* del arte eran el sitio de esa distinción. Viktor Shklovski realizó su crítica a las definiciones de Potebnia estableciendo para el arte una finalidad de *desautomatización* respecto de las prácticas y experiencias, acostumbradas y naturalizadas, automatizadas, de la cotidianeidad: “Todo

el trabajo de las escuelas poéticas no es otra cosa que la acumulación y revelación de nuevos procedimientos para disponer y elaborar el material verbal<sup>3</sup>, y consiste mucho más en la disposición de las imágenes que en su creación” (Shklovski, 1991, p. 56). Esa atención sobre la *disposición* es lo que caracteriza el trabajo del arte, ya que, a través de las diferentes técnicas y procedimientos metafóricos, sus imágenes buscan la disrupción, la suspensión, el trastocamiento de las prácticas perceptivas a las que estamos acostumbrados:

Igual que las imágenes visuales o la música, la literatura, el arte puede partir de una formulación incorrecta o ambigua en términos de comunicación. Es justamente esa ambigüedad lo que la vuelve valiosa estéticamente. El arte no da certezas, no es tranquilizador, perturba, genera incertidumbre. (Belinche, 2011, p. 19)

En el razonamiento de Shklovski será central, entonces, la distinción entre pensamiento práctico y poesía:

El pensamiento práctico tiende a la generalización, a la creación de las fórmulas más amplias, universales. En cambio, el arte, “con su sed de lo concreto” (Carlyle) se basa en el escalonamiento y fraccionamiento incluso de aquello que ha sido dado como general e íntegro. (Shklovski, citado en Sanmartín Ortí, 2006, p. 21)

Para el teórico ruso, las imágenes (metafóricas) pueden servir como medio práctico para pensar o, en su uso artístico, como un medio para reforzar y prolongar la impresión (Shklovski, 1991, p. 56). Se trata aquí de una segunda oposición central en el devenir del pensamiento formalista<sup>4</sup>, la de *reconocimiento vs. visión* (o racionalización vs. impresión). Si el primero corresponde a la esfera de la comunicación y los sentidos automatizados que se desligan de las formas (ya que las leyes de la percepción nos permiten reconocer totalidades a partir del contacto fugaz con fragmentos y partes), *la visión* alude al campo de las *impresiones* (duraderas y pregnantes en lugar de fugaces) que las formas pueden ejercer sobre nuestra percepción. Es aquí donde el arte y las experiencias que provoca trascienden cualquier racionalidad comunicacional y pulsan la esfera de lo afectivo en la que el

---

3 Si bien los formalistas se encargaron de estudiar especialmente fenómenos literarios, y por ello su reflexión sobre el lenguaje es central, creemos que las conclusiones y formulaciones generales a las que arriban pueden ser extendidas a todo arte.

4 Con Belinche (2009, p. 35) reconocemos en el enfoque y las formulaciones del formalismo de comienzos del siglo xx el doble valor de, por un lado, haber dado batalla a las corrientes positivistas enamoradas de los métodos y categorías de las ciencias naturales para el estudio de los fenómenos literarios y artísticos; y, por el otro, haberse alejado del fuerte hincapié subjetivista de la estética romántica centrada en categorías interpretativas de corte psicológico y filosófico. Este doble rechazo dejó a los formalistas en un interesante lugar intermedio que, desde nuestro punto de vista, permite atender tanto a los aspectos más objetivos, formales, procedimentales de las obras y el trabajo artístico sin descartar su faceta experiencial ni los posibles efectos subjetivos y simbólicos de la expectación. La tensión entre uno y otro polo en el funcionamiento del arte resulta por demás interesante y pertinente desde una perspectiva que pretenda ser dialéctica, es decir, relacional y compleja.



cuerpo y la singularidad de las imágenes cobran un papel protagónico en pos de trastocar las formas acostumbradas de experimentar el mundo. En palabras de Adorno:

Las obras de arte están vivas en tanto que hablan, de una manera que está negada a los objetos naturales y a los sujetos que las hicieron. Hablan en virtud de todo lo que es individual en ellas. [...] Sin embargo, la comunicación de las obras de arte con el exterior, con el mundo, ante el que se cierran por suerte o por desgracia, sucede mediante no-comunicación; en esto se revelan quebradas. (Adorno. 2004 p. 14)

Pau Sanmartín Ortí (2006), en su tesis doctoral sobre el formalismo ruso y su concepto de desautomatización, advierte la coincidencia entre algunas formulaciones de la “estética de la negatividad” del teórico de Frankfurt con las propuestas de Shklovski que no dejan de llamar la atención. Adorno, en su *Teoría estética* (2004) interpretó “la experiencia estética como la vivencia de la realidad al margen de los mecanismos habituales de la comprensión” (Sanmartín Ortí, 2006, p. 33) y la caracterizó “como la negación de la repetición automática en que consiste el placer extraestético” (p. 33). Para Adorno, la representación artística no busca identificar, reconocer, determinar, etcétera, sino que se acerca a los objetos a través de una distancia en la que se suspenden las identidades establecidas. Ese es su quebramiento. Él utilizó la noción de *automatismo* para diferenciar el modo de comprensión estético del no estético, y esto no en función de su objeto de comprensión (el tema, el referente, etcétera), sino a partir de los diferentes modos de ejecutarse de esta. Aquella distinción, entonces, entre reconocimiento y visión sirve para pensar el trabajo epistémico del arte respecto al *extrañamiento*.

La *ostranenie* (‘extrañamiento’ en ruso), conceptualizada por Shklovski en 1916-1917, sirve, junto a la singularización, a los fines de la desautomatización de la percepción que puede operar el arte. La experiencia estética posibilitada por las obras artísticas es, desde este punto de vista, una manera lateral y disruptiva, de pensar, mirar, nombrar y conocer los objetos del mundo: “La extrañeza es un momento del arte; el que percibe el arte de un modo no extraño, no lo percibe” (Adorno, citado en Sanmartín Ortí, 2006, p. 34). Las metáforas utilizadas por el arte, sus formas y rodeos, constituyen el meollo de sus efectos posibles y nos llevan, afortunadamente, de las preguntas ontológicas acerca de lo que el arte es hacia interrogantes más complejos que no encuentran respuestas categóricas pero que piensan lo que el arte hace en relación con las tensiones siempre latentes entre ciertas leyes y estructuras internas (lo artístico) y el mundo del que surgen y sobre el que se despliegan.

Así como le sirvió en su momento a Adorno esta forma de concebir el arte para pensar en las atrocidades sociales irrepresentables, la misma forma de concebirlo puede servirnos, paradójicamente, para reflexionar sobre lo que puede el arte en torno al fenómeno aberrante de la trata de mujeres y niñas. Y también parece haberles servido a los artistas de *Visible Invisible* para ofrecernos una política estética que no intenta avasallarnos con interpretaciones acabadas ni mensajes predigeridos, sino que nos presenta la escena confusa y compleja de un fenómeno aberrante que puede interpelar a cualquiera desde su propio cuerpo y sus propias apreciaciones.

Aquel pesimismo adorniano, que llevaba a pensar que luego de cualquier holocausto<sup>5</sup> no puede haber poesía, parece invertirse a partir de sus propios argumentos si pensamos que la inmovilidad producida por el trauma y por el extrañamiento del horror solo puede ser removida e interrumpida por otro extrañamiento que permita construir lo no existente. Aquella voluntad declarada por los artistas de *Visible Invisible* de “representar” mediante un rodeo un tema que no puede abordarse de frente cobra ahora un sentido claro para nosotros.

## ***La cama: sobre los modos ficcionales de conocer a través del arte cuando la imagen toca lo real***

*El arte solo es en relación con su otro; el arte es el litigio con su otro.*

ADORNO (2004, p. 12)

*La ideología impregna el lenguaje de muchas maneras, y no es lo menos la elaboración metafórica: todo el discurso económico y sociológico dibuja un universo de causalidades, de fluidos y circuitos de reparto que conviene desbrozar para comprender, primero, que la existente no es la única forma de hablar de las cosas, y segundo, que en cuanto hablamos “de otra forma” gran parte de las categorías, de las acusas y efectos que manejamos de forma natural se diluirán hasta la desaparición.*

MILLÁN Y NAROTSKY (citados en Lakoff y Johnson 1998, p. 25)

Vimos, en términos generales, la manera en que las metáforas contribuyen a activar, transformar y producir sentidos sobre el mundo. Vimos cómo pueden diferenciarse desde la teoría los procedimientos metafóricos de la vida cotidiana de las metáforas en el arte. El formalismo nos legó una

---

<sup>5</sup> Nos permitimos trasladar el sentido específico del holocausto judío al que se refería Adorno en el marco de la aberración nazi a un sentido metafórico general en el que cualquier aberración social que implique la matanza de personas (genocidio, masacre, esclavitud, etc.) puede designarse como holocáustica.

perspectiva valiosa en torno a ello a través de la valoración de conceptos como *procedimiento*, *singularización*, *extrañamiento*, *impresión/visión* y *desautomatización*. Luego pudimos llegar a la conclusión de que el arte no se diferencia de lo que no es arte por los objetos (cosas, temas, referentes, etcétera) de los que habla o sobre los que trabaja, sino por la manera en que lo hace. Allí está su particularidad, ya que mediante sus estrategias poéticas, lo artístico promueve una forma de experiencia en la que los sentidos naturalizados y las formas perceptuales habituales son suspendidas, interrumpidas y puestas en cuestión.

Ese tipo de experiencia, aunque no es absolutamente exclusiva del arte (piénsese en la desautomatización o extrañamiento que puede provocar la visión de un paisaje, o la vivencia de un hecho traumático) es la que concebimos como *estética*, ya que la esfera racional-lógica acostumbrada, en la mayoría de los casos automatizada, deja espacio a pulsiones afectivas y a una vivencia más bien corporal y material (en relación con las formas perceptibles), que involucra la prolongación de la percepción y abre o ensancha las posibilidades del sentido.

A continuación intentaremos dilucidar a partir de estos presupuestos el funcionamiento de una obra, pero antes, porque creemos que está en relación con esto, con este “funcionar”, nos interesa introducir algo de la discusión en torno al estatuto de realidad o de ficción que puede atribuirse al arte, ya que muchas veces se le ha quitado valor epistémico por su relegación al campo de la invención, la ilusión o el engaño, sustrayéndole lo que puede tener de verdad y realidad. Entonces ¿cómo se las arregla el arte para realizar sus invenciones transformadoras sobre los documentos de lo real y cómo para volver reales y tangibles sus ficciones? ¿Cuáles son los efectos experimentables de esta, su tensión permanente? (Figura 2).



**Figura 2.** *La cama*, instalación sonora de Mariana Gabor: en un cuarto oscuro y pequeño, se corre la cortina para pasar a “la cama”. Allí se escucha la voz de dos mujeres compartiendo los relatos de sí mismas, testimonios de la experiencia inabordable de sus cuerpos víctimas de trata, de sus supervivencias. Sonia Sánchez y Alike Kinan vuelven pronunciable y audible una verdad que oscila entre su aparición y su ocultamiento público. Audio documental de pequeños extractos de testimonio. Duración: 3 minutos.

Fuente: fotografía en toma directa, gentileza de Cecilia Antón (2016).

Tzvetan Todorov y Oswald Ducrot (2014), en su *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, llamaron la atención a propósito de “el discurso de la ficción”, y decían que “investigar la ‘verdad’ de un texto literario es operación no pertinente y equivale a leerlo como un texto no literario” (p. 301). Habría que ver cuál es la noción de verdad que manejaban los autores, aunque podemos intuir que lo que buscaban con esa reflexión era desligar los procedimientos literarios de la exigencia objetiva de razón que puede endilgársele a un discurso científico. Sin embargo, si por “verdad” queremos referirnos a “lo real” contenido o constituido por las obras, resulta interesante la siguiente reflexión de Adorno (2004):

El arte va hacia la verdad, no la es inmediatamente; por tanto, la verdad es su contenido. El arte es conocimiento mediante su relación con la verdad, el arte mismo la conoce cuando ella aparece en él. Pero ni el arte es discursivo en tanto que conocimiento, ni su verdad es el reflejo de un objeto. (p. 373)

Es muy interesante este enfoque del filósofo, ya que nos deja advertir que el arte produce su realidad al permitir que la verdad “aparezca”; pero esa verdad, según se nos informa, no es un contenido predeterminado discursivamente, no está apresado en una fórmula enunciable y repetible, como sucede en las informaciones propias de lo comunicacional, ya que la imagen proporcionada por el arte no constituye un reflejo de ningún objeto (“real”). Lo que el arte permite, según su estructura interna, según su “montaje” (Didi-Huberman, 2010, p. 2), es que surjan verdades aún no dichas. Y como dice Daniel Belinche, es “real porque renuncia a la copia literal” (Didi-Huberman, 2010, p. 52). Es en este sentido en que se distancia de lo documental, del documento que ilustra y certifica una existencia previa. Sin embargo, en algunos tipos de obra (piénsese en la fotografía contemporánea como caso paradigmático de esta impropiedad, la serie de Cecilia Antón que forma parte de la muestra es un caso interesante que cabría analizar) la tensión entre ese costado informativo del documento y la capacidad de apertura e indeterminación del arte es patente.

Como ya venimos adelantando, el artificio (la ficción, la ilusión) permite una lejanía de la que puede devenir una aurática suspensión del sentido, y será esa incursión de “lo real” la que implique cierta “atrofia del misterio” y el despliegue de la mirada (Entel 1999, p. 164). En nuestro caso, es por demás relevante esta relación del trabajo del arte con lo que llamamos “realidad”, ya que hay un tema claro y definido que convoca a los artistas a trabajar sobre él o a partir de él. La muestra en general es muy heterogénea en este sentido, puesto que incluye obras absolutamente “ficcional”, como las pinturas, las esculturas y las actuaciones, junto a una serie fotográfica documental y *La cama*, que hemos elegido como nuestro caso de análisis justamente por su estatuto marcadamente ambiguo y por su eficacia estética.

Teniendo en mente el segundo punto que nos interesó de la leyenda inicial, el de hacer presente y poner en escena *el cuerpo* como el elemento silenciado del que se busca la emergencia, diremos, en primer lugar, que se trata de una instalación sonora. Como explica el epígrafe de la imagen, en un cuarto oscuro y pequeño, se corre la cortina para pasar a “la cama”. Allí, el espectador debe recostarse y ponerse unos audífonos en los que se oyen las voces alternadas de dos mujeres que relatan su propia experiencia como víctimas de trata. Sonia Sánchez y Alike Kinan aluden al calvario casi impronunciado que les forzaron a vivir y a las devastaciones de sus supervivencias: “El cuerpo de esa persona prostituida queda ahí, pero la mente se separa, dispara a cualquier cosa... Una niña de diecisiete años hasta veinte, veintiuno, es traficada para ser puta” (*Visible Invisible*, 2016).

Alusiones al alcoholismo y las adicciones en las que caen las víctimas para poder soportar; relatos de las violencias múltiples, no solo sexuales, a las que son sometidas, referencias concretas al borde de la locura y el extravío de la razón, mención de las numerosas, numerosísimas veces que deben tener sexo en una jornada, a la separación mente-cuerpo, etcétera, los tres minutos de los testimonios en primera persona son como agujas en el oído y punzones en el pecho.

Pero entonces, y en función de todo lo dicho, ¿qué diferencia puede encontrarse entre estos testimonios y los que podríamos escuchar en una entrevista de la TV, o leer en una nota del diario? Y aquí vamos directamente a los procedimientos que Gabor decidió utilizar para construir su obra, su montaje y su puesta en escena; aunque parece sencilla a simple vista (y lo es), su funcionamiento puede resultar bastante complejo. En cuanto a la realización metafórica, podemos pensar que estamos frente a una o varias metonimias; y pensemos en el tercer punto que destacábamos de la leyenda inicial, la del rodeo y la lateralidad por la que los artistas decidieron encarar una cuestión difícil de abordar. Primero, la parte por el todo: la instalación en general intenta hacer presente el fenómeno de la trata a través de una cama; luego, los efectos por las causas: los testimonios que dicen el destrozo y las consecuencias del desastre introducen como flotando el universo que los produce. A este carácter metonímico de la obra, que ya llama la atención y produce cierto extrañamiento, se le suma la decisión de hacerla “habitable”, es decir, necesariamente quien quiera oír lo que los audífonos reproducen debe entrar en la instalación y acostarse en la cama (los audífonos están a la altura del suelo, lo cual impide que se puedan usar desde afuera, a lo sumo, los cuerpos espectadores más reticentes hacen un esfuerzo por permanecer sentados).

Este invitar a los cuerpos a habitar esa cama como encarnación de toda una red de perversiones y flagelos lleva, casi inevitablemente, a un intercambio de lugares. En términos formales, en relación con la estructura de la obra, podemos ver en esa operación la producción de la posibilidad del intercambio de las figuras y de una reversibilidad de estas con el fondo. Dice Belinche (2011): “Una de las distinciones elementales en el campo perceptual es la de figura fondo. Todo pensamiento descansa en un centro explícito que se recorta sobre algún tipo de horizonte” (p. 55). Si seguimos a Jean Chateau (1972), podemos considerar las relaciones entre figura y fondo como una cuestión de grado que no es para nada unívoca, sino ambigua, móvil e intercambiable, es decir, “el fondo es una figura posible” y “la figura se sitúa en el presente” (citado en Belinche, 2011, p. 55). Por un lado, se encuentra el fondo/horizonte de la trata y la figura de las víctimas, hechas presentes por sus voces y sus relatos; por el otro, el intercambio

de figuras entre las víctimas reales y las “posibles” víctimas (el espectador puesto en el lugar de los otros).

Este juego de reversibilidad permite el ir y venir entre el centro de la individualidad presente (de los espectadores) y otras individualidades, ajenas, pasadas, presentes y futuras (de las víctimas). Podemos pensar el efecto de esta experiencia como un “salir de sí”. Eso ya es algo que, podríamos conjeturar, favorece la reflexión crítica respecto de lo que la escena ofrece. Pero hay algo con el fondo (el horizonte temático de la trata) que también lo vuelve móvil, como pensaba Chateau, lo figura, lo hace presente. Esta ambigüedad entre varios centros y fondos vuelve dialéctica y para nada dogmática la obra. No nos ofrece sentencias ni elucubraciones acabadas, sino singularización (una cama, dos testimonios, nuestro cuerpo allí) y extrañamiento (no estamos acostumbrados a la intimidad de esas voces que nos transfieren su dolor), desautomatización e interrogantes.

Los espectadores llevamos con nosotros nuestros propios fondos, que insoslayablemente se activan como elemento dialéctico que nos vincula y nos distancia al mismo tiempo de la aberración de la que somos testigos. Nosotros volvemos a nuestras casas, no somos víctimas de trata, pero ¿podríamos serlo? ¿Se trata de un problema que nos involucra o del que somos ajenos? Con Foucault, podemos intuir que lo que se pone en funcionamiento aquí es una de las modalidades de la episteme moderna y su carácter analógico basado en el establecimiento de semejanzas y diferencias: la *simpatía* como forma empática que nos vincula y acerca a las otredades. Para el autor de *Las palabras y las cosas* esta forma del pensamiento y la acción “[...] al atraer unas cosas hacia las otras por un movimiento exterior y visible, suscita secretamente un movimiento interior; un desplazamiento de cualidades que se relevan unas a otras” (Foucault, 1985, p. 32).

Es patente la coincidencia con la reversibilidad que advertíamos hace un momento. Además, el filósofo nos permite advertir hasta qué punto se encuentran intrincadas en la construcción del pensamiento las facetas del intelecto con las afectivas y materiales en nuestras experiencias. El conocer, en ocasiones, tiene en su base procedimientos complejos motivados por inclinaciones afectivas en combinación con esquemas cognoscitivos. Llama la atención la correlación que puede establecerse entre la descripción que Foucault hace de la *simpatía* con la manera en que *La cama* actúa sobre los espectadores:

Su poder es tan grande que no se contenta con surgir de un contacto único y con recorrer los espacios; suscita el movimiento de las cosas en el mundo y provoca los acercamientos más distantes. [...] La simpatía es un ejemplo de Lo Mismo tan fuerte y tan apremiante que no se contenta con ser una de

las formas de lo semejante; tiene el peligroso poder de asimilar, de hacer las cosas idénticas unas a otras, de mezclarlas, de hacerlas desaparecer en su individualidad -así pues, de hacerlas extrañas a lo que eran. La simpatía transforma. (Foucault 1985, p. 32)

Por ese movimiento de asimilación, entonces, cuyo contrapunto es la propia individualidad, se despliega la oscilación entre yo y ellas (entre el espectador y las víctimas), y se hace posible la relación que, vemos, ya no es solo racional. Luego de visitar *Visible Invisible* ya no somos los mismos. La muestra en general, con esta obra de Gabor como centro simbólico, se nos presenta como un valioso caso de los que Didi-Huberman (2010) refería cuando distinguía las “imágenes que toman partido” de las “que toman posición” (p. 3). Desde una *posición* ya adelantada en la leyenda del inicio, esta exposición de arte nos ofrece un itinerario lleno de escenas y hechos que en lugar de decirnos lo que debemos pensar y hacer; nos interpelan en nuestra propia individualidad y a través de nuestro propio horizonte de vida, al permitirnos formar parte de una coreografía colectiva en la que estamos, afortunada o fatalmente, inmersos. Hablando de política artística y de la relación que el arte y sus imágenes puede tener con “lo real”, Didi-Huberman (2010) llama la atención, en consonancia con los dichos de Adorno que hemos visitado, sobre el hecho de que si un artista consigue que la obra sea una *aparición*, en lugar de una simple apariencia, “en ese momento la imagen toca lo real” (p. 3), y en todo lo que tiene de experiencia, se hace verdadera.

## Referencias

- Adorno, Th. (2004). *Teoría estética. Obra completa*, 7. Madrid: Akal.
- Belinche, D. (2011). *Arte, poética y educación*. La Plata: Secretaría de Posgrado y Publicaciones de la Facultad de Bellas Artes.
- Chateau, J. (1976). *Las fuentes de lo imaginario*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Didi-Huberman, G. (2010). *Las imágenes son un espacio de lucha*. Recuperado de: [http://blogs.publico.es/fueradelugar/183/las-imagenes-son-un-espacio-de-lucha?doing\\_wp\\_cron=1520262977.6121470928192138671875](http://blogs.publico.es/fueradelugar/183/las-imagenes-son-un-espacio-de-lucha?doing_wp_cron=1520262977.6121470928192138671875)
- Ducrot, O. y Tzvetan T. (2014). *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.



- Entel, A. (1999). Mirada, "aura" y fotografía. *Escuela de Frankfurt. Razón, arte y libertad*. Buenos Aires: Eudeba.
- Foucault, M. (2007). La prosa del mundo. *Las palabras y las cosas*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Lakoff, G. y Johnson, M. (1998). *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid: Cátedra.
- Marx, K. (2014). Sobre la cuestión judía. *Antología*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Millán, J. A. y Narotsky, S. (1998). Introducción. En G. Lakoff y M. Johnson, *Metáforas de la vida*. Madrid: Cátedra.
- Oficina de Naciones Unidas contra la Droga y el Delito. (2010). *Algunos datos relevantes sobre la trata de personas. Informe oficial*. Recuperado de [https://www.unodc.org/documents/lpo-brazil/sobre-unodc/Fact\\_Sheet\\_Dados\\_Trafico\\_de\\_Pessoas\\_geral\\_ESP.p](https://www.unodc.org/documents/lpo-brazil/sobre-unodc/Fact_Sheet_Dados_Trafico_de_Pessoas_geral_ESP.p)
- Ranciére, J. (2011). *El malestar de la estética*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- (2011). *Política de la literatura*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- (2011). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- Sanmartín Ortí, P. (2006). La finalidad poética en el formalismo ruso: el concepto de desautomatización (tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid, España. Recuperado de <http://biblioteca.ucm.es/tesis/fl/ucm-t29437.pdf>
- Sevilla Bayón, N. (2013). *La trata de personas, situación y perspectivas en América Latina*. Madrid: Instituto de Estudios sobre Conflictos y Acción Humanitaria. Recuperado de <https://iecah.org/index.php/articulos/2263-la-trata-de-personas-situacion-y-perspectivas-en-america-latina>
- Visible Invisible. (2016). *Presentación de Visible Invisible de Cecilia Antón y Mariana Gabor*. Recuperado de <https://vimeo.com/179457949>