Facultad de Artes
Universidad Nacional de La Plata
Doctorado en Artes

Tesis.

La imagen adentro.

Trance, transverberación y transición, tres modalidades de vinculación erótica y transformativa entre imágenes y espectador*s.

Doctorando: Lic. Lucas Morgan Disalvo
Director de Tesis: Lic. Fernando Davis
La Plata, 2024



La imagen adentro.

Trance, transverberación y transición, tres modalidades de vinculación erótica y transformativa entre imágenes y espectador*s.



Imagen anterior: Pamela Colman Smith, ilustración para el libro *In Chimney Corners* de Seumas MacManus, 1899.

Ilustración de fondo y de la presente página: Pamela Colman Smith, “The Ship of Mermaids”, ilustración de la historia “Susan and the Mermaid” de Pamela Colman Smith, publicada en *The Delineator*, diciembre de 1912.

Índice

Agradecimientos ……. 5

Introducción. Imágenes, un lugar para entrar ……. 7
Planteamiento del problema …… 9
Objetivos …… 12
Marco teórico …… 13
Metodología … 40
Antecedentes ….. 46
Estructura … 53

1. Trance ……. 62
1.1. La oscuridad revela lo que la luz oculta …….62
1. 2. Hélène Smith, cosmonauta de la imagen …… 77
1. 3. Extender la noche sobre el mundo …… 95
1.4. Bajo la influencia …… 111
1.5. Creer para ver …… 133
1.6. Vimos un portal en las nubes …… 138

2. Transverberación …….159
2. 1. Canciones de fe y devoción ….. 159
2. 2. Flechazo de amor …… 170
2. 3. Anatomía de un sentimiento …… 190
2.4. Abran paso a las enfermas de amor …… 210
2.5. Roce ficción ……. 233
2.6. Las imágenes son de quiénes las habitan …. 248

3. Transición ….. 260
3. 1. ¿A qué se parece tu verdad? ….. 260
3.2. Un tipo llamado Lou … 270
3.3 Un cowboy por esfuerzo propio … 292
3.4 Todo rock & roll es transexual … 301
3.5. Noches de cuero negro …….. 323
3.6. Las ficciones de mí …….. 341
3.7. Coda final: de lo que los sueños están hechos ……. 354

Conclusiones. Imágenes para un reencantamiento antifascista …… 364
Bibliografía …….. 377

Agradecimientos

La presente tesis doctoral se originó en el marco de la Beca UNLP 2015. Agradezco a mi Director de Tesis, Fernando Davis, por haber asistido pacientemente aquel proceso, incentivando aquella oportunidad así como los pasajes por distintos territorios reflexivos y espacios institucionales en los que se encendieron mis líneas de investigación. Agradezco su sensibilidad crítica y su afinidad con sintonías extrañas, su biblioteca de proporciones cósmicas y su guía por las dimensiones más técnicas del hacer investigativo. Agradezco a la Universidad Pública, sin la cual esta experiencia hubiera sido imposible, espacio en riesgo en los tiempos que corren. Investigar y enseñar es un trabajo que debe ser siempre reconocido. Agradezco a mis amores, amig*s, camaradas, que en este túnel temporal me han amado, acompañado, enseñado, incentivado, emocionado, animado, hecho sentir parte; a quienes formaron parte en las distintas idas y vueltas de este proceso, leyéndome, debatiendo, proponiendo, cuidándome, inspirándome, mimándome; a quienes me regalaron tiempos dentro y fuera de tesis en donde la vida se sintió como un jardín encantado; a quienes me aguardaron con paciencia cuando mis tiempos se tornaron extraños y mis obsesiones demasiado guturales. Ana Larcamón, Carla Tito, Dante Junco, Fernanda Carvajal, Lebrón, Likán del Volcán, Luciana Vilela, Malena DiBastiano, Martín Veloso, Mil del Portal, Nicolás Cuello, Paz Díaz, Pewén Viera, Romina Guzmán y Valeria Segura. La amistad es un divino tesoro y ustedes son familia, caminos estrellados con los que se entrelaza el mapa de mi vida. Agradezco a mi familia que ha asistido con mucho amor a este proceso y las distintas transformaciones de estos últimos tiempos de mi vida. Agradezco mi viejo y mi vieja, Alfredo y Valeria, por aquella compuerta imaginal que abrieron desde que estoy en el mundo que me hace ser quien soy. A mis hermanas, Violeta y Manu, por nuestras complicidades, por el cultivo sistemático de distintas pasiones fans a lo largo de nuestras vidas, sin las que jamás podría haber pensado la segunda parte de este escrito (a ellas va dedicado). A Eduardo Russo, Malena y Ana Pascal por la cinefilia y la apología de la pasión teórica. A Macky Corbalán, a quien le dedico la primer parte de la tesis. A quiénes imaginan. Con esta tesis cierro un ciclo importante de mi vida vinculado a la investigación académica. Mis intenciones y deseos para este tiempo que empieza tienen que ver con alimentar de forma más cotidiana, siempre que sea posible, mi relación con el oficio de las imágenes. Incursionar en formas de producción imaginal y aprendizajes técnicos. Ponerme al día con el deseo de animar, dibujar, pintar, narrar historias, montar, filmar. Nunca desligué el pensamiento por fuera de la práctica de producción de imágenes, pero ésta es una línea distinta de creación sensible. Espero poder transladar esta misma vibración pasional e intensidad reflexiva a mi prácticas visuales y audiovisuales, a la creación de ficciones, la docencia y la vida en general.

"Entréme donde no supe
y quedéme no sabiendo,
toda ciencia tracendiendo.
Yo no supe dónde entraba,
pero cuando allí me vi
sin saber dónde estaba
grandes cosas entendí
no diré lo que sentí
que me quedé no sabiendo
toda ciencia trascendiendo
De paz y de piedad
era la ciencia perfecta,
en profunda soledad
entendida, vía recta;
era cosa tan secreta,
que me quedé balbuciendo,
toda ciencia trascendiendo.
Estaba tan embebido,
tan absorto y ajenado,
que se quedó mi sentido
de todo sentir privado,
y el espíritu dotado
de un entender no entendiendo,
toda ciencia trascendiendo.
El que allí llega de vero
de sí mismo desfallece;
cuanto sabía primero
mucho bajo le parece,
y su ciencia tanto crece,
que se queda no sabiendo,
toda ciencia trascendiendo.
Cuanto más alto se sube,
tanto menos se entendía,
que es la tenebrosa nube
que a la noche esclarecía;
por eso quien la sabía
queda siempre no sabiendo,
toda ciencia trascendiendo."
(San Juan de la Cruz, c. siglo XVI)

"Feroz alegría/ cuando encuentro / una imagen que me alude"
(Alejandra Pizarnik, 1963)

Introducción
Imágenes, un lugar para entrar

Entrando en tema por la vía pregnante del enigma, tanto en el poema de San Juan de la Cruz como la formulación de Alejandra Pizarnik encuentro ciertas claves de vinculación con las imágenes que se caracterizan por su cualidad intensiva y su vocación enrarecedora. Me propongo iniciar esta tesis con estas dos citas flotantes porque en ambas he encontrado formas magnéticas para figurar los circuitos de relación que entablamos con las imágenes, en cada una de estas pequeñas escenas poéticas me encuentro con sujet*s receptiv*s revinculad*s con lo liminar, con un misterio autónomo, factor desconocido y singular más allá, con aquel primer distinto que puede ser situado dentro de nosotr*s por obra y gracia de la imagen.

En la exclamación de Pizarnik, la imagen irrumpe como un otro encontrado que es capaz de aludirnos de formas viscerales a las que se corresponde con una feroz alegría, con un sentir insólito en su extensión e intensidad. Estas palabras me conducen a pensar en la imagen en su carácter activo. En su operar hacia y sobre un sujet*, esta alusión me remite a la conceptualización materialista de "interpelación". Sin embargo, en lugar de aquel sujeto tradicionalmente interpelado, que se reconoce a sí mismo en el llamado de la imagen y que juega a delegar parte de sí en ésta, considero que en la expresión de Pizarnik, hay alguien que es aludid* pero no desde el campo de las referencias estables. Un* puede encontrarse aludid* sin ser mencionad* o representad*, careciendo de líneas obvias, motivos previos o ataduras causales, sin el marco de una narrativa de origen, que haga que nos reconozcamos literalmente en la imagen. Podemos pensar esta alusión como el encuentro con una diferencia que nos despabila sobre nuestra propia diferencia. Quizás lo que nos alude de la imagen sea llegar a reconocer algún aspecto de lo otro-nuestro en lo otro de la imagen. No es la imagen que nos llama por nuestro nombre sellado, sino la imagen que nos atraviesa con aquel otro nombre que no ha sido escrito, por aquel que no puede escribirse.

A diferencia de la figura althusseriana de la interpelación, en la fenomenología surrealista de la poeta, la imagen no nos pone adentro de una máquina de sentidos, sino que nos lanza fuera, nos vuelve irreconocibles. Podemos decir que esta salida de nosotr*s mism*s es extraordinaria, extática, voluptuosa bendición. En este intercambio, el sujeto es despabilado de su condición, su percepción se desneutraliza; me resulta inevitable pensar también aquí en nociones del vocablo imaginal-materialista como extrañamiento y también desalienación, comenzando a detectar en ellas, ya no la térmica fría de la distancia y la regulación intelectual, sino la combustión de lo extático

que pone en marcha. Ya no más en la mustia cárcel del sí mismo, ahora entramos en una feroz alegría. La recepción del sujeto frente a lo distinto que halla en la imagen también nos habla de una diferencia singularizante, la feroz alegría que éste manifiesta es alegría fuera de control, frenética, irresponsable y vital, capaz de arremeter contra lo que se le ponga enfrente. Es el negativo de la portación positiva y civil de la alegría, ésta es una alegría monstruosa que posee al sujeto y lo desfonda, despertando al animal lunar[1] que hay en él.

Esta tesis busca revisar la complejidad del vínculo que entablamos con las imágenes, reparando en la paradójica potencia de algo que encontramos sin buscar, de una imagen que no nos sitúa sino que nos desplaza, pero que asimismo, como repone el poema de San Juan de la Cruz, que nos permite conocer a través de la vía del no- saber. Ésta es otra forma desconcertante que identifico en la posibilidad de contacto con lo imaginal: una apertura sobre la realidad establecida y un pasaje entre estados, nos sumergimos en lo que no entendemos para experimentar aquello que no conocemos. Esta *errática del no saber es profundamente erótica* dado que demanda cuerpo, sentirse, intimidad. Estremecido de no entender y a la vez completamente absorbido en la faena de sentir, en la incursión abisal que describe el poeta no aparecen pistas de qué es o cómo es aquel espacio en el que se entra, sino los efectos de transfiguración sensible que se producen al ingresar. Las formas en las que la imagen nos engulle y obnubila, pueden ser considerados modos de conocimiento más allá de lo decible: saber puede ser sentir sin entender. En esa otra vía del conocimiento donde el objeto nos atraviesa y nos arrolla como un tren, saliéndose de sus carriles, aparece la noción mística de lo inefable, como una forma negativa de experiencia a la que se accede por fuera de los regímenes de representación. El poema del místico me retrae a la cualidad inmersiva y profundamente corpórea de los vínculos imaginales, que nos permiten reconocer como conocimiento a aquello que se habita desde adentro. Partiendo de esta visión poética de San Juan, considero que lo imaginal permite experimentar otra dimensión vital que no puede reducirse a palabras o códigos sistematizados, una forma demasiado encarnada de conocimiento que resiste el lenguaje de las referencias. Una vez más, lo desconocido genera temor para aquellos que se guardan de entrar. Estando dentro, atravesad*s por las imágenes, es que somos capaces de comprender la recepción como un estado de alucinante actividad en el que somos desplazad*s y nos sentimos pertenecer al mismo tiempo.

[1]Aquí retomo la acepción simbolista de lo lunar vinculado a las fuerzas de la inconsciencia, al dinamismo y a la heterogeneidad de lo que rechaza el gobierno único de la razón, y que encuentran su expresión más plena en la noche, el estado donde la estabilidad de las figuraciones diurnas se disuelve por completo. Hay asimismo una vinculación íntima entre los términos lunar y lunático, éste último referido a una subjetividad regida por la influencia cíclica de la luna, propensa a cambios de humor e intervalos de locura.

Una vez más, esta forma de alteridad radical de la imagen habitada desde adentro permite el encuentro con nuestra propia diferencia. A lo largo de este estudio, me detendré en pensar las formas eruptivas, violentas y viscerales en las que puede llegar a tener lugar este contacto, que no dispone prolijamente sus elementos a la distancia, sino que más bien altera radicalmente las coordenadas de sujeto-objeto. Es así cómo me interesa pensar aquella vincularidad con la imagen, como un acción que se construye desde el atravesamiento, más precisamente, un choque, un enamoramiento -o una palabra que contiene estos dos sentidos- una infatuación. Aquí la imagen se mete dentro. Por otra parte, como sugiere el poema de San Juan de la Cruz, hay saber en aquello que no se puede ver porque se ha metido dentro de uno.

Planteamiento del problema:

¿De qué modo las imágenes pueden pensarse como espacios autónomos capaces de aflojar aquella dicotomía real/irreal, verdad/mentira con la que a menudo se las ha pensado? ¿De qué manera puede generarse conocimiento acerca de formas de vinculación imaginal basadas en los registros del exceso, los desarreglos irracionales, los atravesamientos pasionales y la confusión sujeto-objeto? ¿A qué se debe la reticencia de cierta postura intelectual a involucrarse en estas formas demasiado próximas de vinculación con las imágenes? ¿De qué forma poner en valor la vía inmersiva, la particular situación de estar dentro? ¿Cómo pensar los efectos de la imagen o sus formas de actuación material sin caer en una concepción determinista? ¿Qué implica llegar a ser transformado por una imagen? Más aún, ¿qué implican la ficción, la fantasía y nuestra relación con lo imaginal para la vida de sujet*s situados al borde de lo representable? ¿Qué implica hacer de las imágenes un umbral de posibilidad, una vía para la transfiguración de nuestras realidades? ¿De qué manera lo imaginal se vuelven un espacio para la puesta en práctica de formas de autonomía y procesos de encarnación de nuestra diferencia? ¿Cuán contagiosos, cuan extensivos pueden llegar a ser estas vías de materialización? Éstas son algunas de las preguntas que guían el trayecto de la presente tesis.

Las dos figuraciones citadas al comienzo son para mí puertas de entrada posible para pensar el poder de las imágenes y de qué manera este poder dialoga con nuestra potencia como sujet*s. Mi hipótesis es que las imágenes nos posibilitan practicar por la vía intensiva un deseo de diferencia, habilitando un lugar tentativo de experiencia para aquell*s que a menudo no tienen cabida en el sistema de los nombres.. En lugar de representarnos, si hay algo que las imágenes pueden hacer es desarmarnos, descentrándonos de nosotr*s mism*s de maneras que no pueden determinarse a priori.

A la vez, nos acercamos a las imágenes guiad*s bajo una intuitiva necesidad o pasión adquirida por deshacer la estabilidad de nuestros nombres y verosímiles asignados.

Existe una larga tradición en el pensamiento occidental en la que la imagen es posicionada a menudo como aquella gran alteridad de lo real. Considero que esta condición de extranjería radical de la imagen se deduce de una naturaleza singularmente paradójica. Uno de los motivos por los cuales la imagen puede asociarse a la magia es que permite sostener en simultáneo la condición de lo que es y lo que no es. Esta superposición contradictoria que habilita lo imaginal se presenta como una fuerza discordantedentro de los órdenes basados en una administración rígida de los sentidos. En el cúmulo de objeciones y ansiedades que cierta racionalidad ha expresado en torno a los poderes irracionales de la imagen se produce un efecto colateral de encantamiento, en donde las imágenes pasan a ser pensadas como entidades fantasmales con agencia propia. Este desplazamiento que puede identificarse como estado de trance nos mete en un universo sobrenatural de imágenes animadas y espectadores sumergidos, de territorios imaginales desbordados que hechizan el cuerpo, aspiran a la posesión de la conciencia y operan sobre la sensibilidad de los sujet*s.

La idea de que una imagen puede literalmente afectarnos, impulsándonos a una acción que la refleje, activando algún tipo de comando subliminal en la mente, posee una persistencia pasmosa a lo largo del tiempo. Sin embargo, la presunta pasividad de los sujet*s que sienten las imágenes es reveladora, en tanto ell*s mism*s se prestan como un medio/médium al servicio de un proceso de manifestación imaginal. Esto conduce al contrapunto que nos presenta esta sobreimpresión imaginal, animada y monstruosa, a un tipo especial de sujeto espectatorial, aquel que no entiende porque está demasiado cerca, dejándose llevar, el creyente en las imágenes, el hieródulo que se extravía en ellas. Aquí encontramos un sentido común que proscribe ciertas lógicas de vinculación irracional y deseante con las imágenes, entendiéndolas como el cultivo de excesos imaginarios, perturbaciones irreversibles en la sensibilidad.

De este modo, me detendré a analizar el modo en el que ciertas formas de recepción, magnetismo erótico o trance imaginal han sido concebidas como formas de espectatorialidad excesiva y desviada, recuperando figuras tales como el espectador perverso, la médium, el poeta visionario, la santa poseída, la lectora fantasiosa o la fan histérica. En todas ellas existe una forma de atravesamiento imaginal que entrelaza mundo invisible y cuerpo físico. A través de esta colaboración, lo invisible adquiere una nueva física, se expresa como conducta somática del cuerpo espectatorial, se materializa en lenguas extrañas, se sintomatiza en poesía visionaria. El polémico carácter que tienen estas relaciones demasiado cercanas con las imágenes, así como las posibilidades de transmutación, encarnación y materialización que esta intimidad imaginal habilita son analizadas en esta tesis. Por mi parte, mi intención es demostrar de qué maneras estas

formas de otredad e indeterminabilidad de la imagen, pueden llegar articularse con formas potenciales de autonomía en los sujet*s.

Para no quedarnos con la idea del espectador inmóvil y pasivo, simplemente puesto a merced de la imagen, es fundamental tener en cuenta el factor deseo aquí. No con el fin de encontrarnos a un sujeto prolijamente articulado en torno a su voluntad e intención consciente, sino convocado por la necesidad de experimentar. El sujeto es quien a menudo se acerca a la imagen no necesariamente con el fin de verse (descripto, reflejado), sino de llegar a ver algo distinto. Aquí la imagen nos toma, pero no sólo eso, sino que también, a la manera de un túnel, nos transporta y nos permite viajar: somos devorados por un golfo inmaterial que nos deposita en otro tiempo y espacio.

Por otra parte, es la singularidad de nuestra propia diferencia aquello que hace vibrar esas otras zonas en la imagen. No sólo la imagen hace sus cosas aquí, sino que los sujet*s le hacen cosas a la imagen y hacen cosas con ella, produciendo modos de estar en el mundo, formas de autonomía.

En este sentido, me interesa reparar en aquellas espectador*s singularizad*s por una actitud transformativa hacia las imágenes, donde el propio deseo y sensibilidad amadora del sujet* se encarga de refuncionalizarlas a medida, haciendo de ellas un espacio habitable. En otras palabras, por menos real que sea, un lugar siempre es un lugar, aún cuando éste sea sólo una imagen.

La vía imaginal entraña la capacidad de experimentar con distintas posiciones virtuales o encarnadas, la suprarrealidad de la ficción y la fantasía posibilitan flexibilizar y alternar posiciones que en la vida mundana se perciben más rígidas. Las imágenes constituyen espacios de habitabilidad, lugares subjetivos para estacionar y movernos entre redes de sentido, y para much*s de nosotr*s, el primer espacio de posibilidad internalizada nos lo proveyó la ficción, en instancias en las que primero tuvimos que encarnar formas menos articuladas de presencialidad, volvernos menos reales para llegar a sabernos más posibles. Al correr a sus sujet*s y objetos del espacio y tiempo de la realidad establecida, las imágenes producen un tipo especial de experiencia sensible donde las actividades de los cuerpos circulan en compañía de fantasmagorías, superficies imaginarias y trazados hipotéticos, y en donde las posiciones subjetivas son más contingentes pero no por ello menos materiales.

En esta dirección, mi investigación revisa las complejas dinámicas entre deseo, identificación y desidentificación que se ponen en juego en estos vínculos con lo imaginal y los efectos transformativos que tienen estos agenciamientos, reparando hacia el final en el modo en el que ciertas lógicas de vinculación imaginaria han sido parte central en muchos procesos de materialización subjetiva, afirmación erótica e historias de transición de género. En este sentido, esta sección buscará comprender las operaciones de cierto tipo de miradas deseantes que les confirieron a estas imágenes un

sentido y función muy íntimas, convirtiéndolas en partes inseparables para contar la propia historia y habilitarse otros caminos.

Nuestra relación con las imágenes puede permitirnos articular una visión posible en la que nuestras direcciones vitales pueden cambiar y nuestra materia puede mutar. Como prueban muchas de nuestras historias trans, nuestras incursiones en una erótica imaginal han significado un portal para incursionar o desencadenar procesos de autonomía corporal, incluso en épocas caracterizadas por una escasez de recursos y representaciones disponibles. De hecho, considero que las imágenes y las ficciones permiten revestir de un fulgor erótico maneras de re-imaginar el propio cuerpo y sus transformaciones a lo largo del tiempo. Me interesa reflexionar qué es lo que estaban viendo ciert*s sujet*s declarad*s imposibles por su propio tiempo, adónde fueron a encontrar las imágenes que necesitaban y cómo ciertos usos de las imágenes los condujeron a inventar espacios de posibilidad personal y colectiva.

A los fines de esta investigación, me resulta crucial desafiar la idea de que cualquier fenómeno de contacto e identificación con una imagen apele a una economía de representación basada en ejes lineales de mismidad y reconocimiento. Una de las convicciones más fuertes que atraviesa mi tesis es que las imágenes no portan una verdad esencial, sino que son más bien umbrales de posibilidad que pueden ser activados por quiénes las habitan. En este sentido, no puede desestimarse el potencial liberador que la ficción y la fantasía han tenido para aquell*s sujet*s que han sido históricamente forzad*s a entregar "verdades" de sí mism*s.

Objetivos:

El objetivo de mi trabajo es abordar las formas complejas e indeterminables que tiene este circuito intensivo de vinculación imaginal, extraño, erótico y de a momentos sobrenatural, en donde las imágenes nos transforman y nosotr*s las transformamos. Me propongo aquí elaborar un abordaje de las relaciones entre sujet*s e imágenes desplazada del paradigma de "representación", con sus funciones discursivas, circuitos de delegación, lógicas de verdad y mismidad, con el fin de recuperar otras formas de complejidad, modos de afectación y actividades transformativas que tienen lugar en nuestros vínculos con las imágenes. Por un lado, esto lo hago atendiendo a aquellas zonas problemáticas para las lógicas de representación, tales como las áreas liminares de la imagen; por otro lado, al identificar los modos pasionales, oblicuos y no-determinados de vincularidad entre los sujet*s y las imágenes. Me propongo demostrar aquí que los vínculos que sostenemos diariamente con las imágenes son tanto afectivos como eróticos y que, por lo tanto, todo análisis sobre el campo visual requiere tener en

cuenta este vector de irracionalidad, inefabilidad y creencia que hace que las imágenes, ante todo, puedan ser habitadas como experiencias, umbrales formadores y transformadores de realidades. Mi objetivo es resaltar la participación fundamental de las imágenes dentro de la experiencia material y que algo de su autonomía radical se vincula a un factor singular que para el pensamiento materialista es muy importante, considero que tanto o más que la descripción objetiva de los fenómenos reales: la posibilidad de transformación de dicha realidad. Por otro lado, al poner en valor la vía inmersiva y exaltada de la relación con la imagen, mi idea es no sólo pensar al conocimiento en términos de una escena que se constituye por la vía de la distancia y el rigor objetivo. Atravesar y dejar que algo nos atraviese, cambiar entre estados, aparecer de otras formas, adoptar una nueva materia implica formas muy valiosas de conocimiento quizás no racional, pero sí experiencial. En ese sentido, es de mi más profundo interés profundizar y reanudar reflexiones sobre las imágenes dentro de la academia desde un lugar que no solamente contenga espacio para lo visible y lo contenido, sino para las zonas opacas de la experiencia, reivindicando modos de conocimiento que involucren al cuerpo, a los afectos y la subjetividad de formas desmoralizadas y no deterministas.

Marco Teórico:

I. Lo imaginal y la materia

La imagen es parte de la materia que habitamos, con la que coexistimos. Puede ser, como sospechaban l*s surrealistas, el lado aún no realizado de esa materia. Descalzándose de cualquier posición, sea idealista o mecanicista, que cree que las imágenes son distintas a la sustancia de la vida, considero que ellas participan activamente de la materialidad, son parte constitutiva de nuestra experiencia y a la vez funcionan como campos de formación para lo que aún no existe. A lo largo de esta investigación me detendré a pensar los vínculos que establecemos con las imágenes, aquello que ocurre al entrar en contacto con su rareza radical, su naturaleza intrínsecamente paradojal y las maneras en las que este encuentro con nosotr*s produce un espacio autónomo de realidad, o *una surrealidad* (Breton, 2006) a través del cual incursionamos en otras formas de experiencia sensible, encarnación y campos de conocimiento. Más que abordarlas como objetos visuales cerrados, me interesa pensarlas como *elementos de apertura que activan procesos de visión* y actividad interior en sujet*s, enmarcando el acceso o proponiendo desvíos hacia ciertos territorios, placeres, sentimientos, coyunturas íntimas y tramas históricas. En esa misma

dirección, en lugar de pensarlas en términos de representación, como operadores de mismidad que nos ayudan a ubicarnos referencialmente en el mundo, me interesa revisarlas aquí como umbrales de una posibilidad desorientadora, "vectores de diferencia" como propone Andrea Soto Calderón (2020).

La imagen se inscribe en una *naturaleza intrínsecamente paradójica*. Por un lado, pueden ser comprendidas como un territorio aparte de manifestación y transustanciación en donde se abren vías para que los sujet*s puedan explorar una diferencia, una que comienza cada vez que se desajustan temporariamente los nombres, lógicas y fronteras convenidas de "lo real". La imagen, en este sentido, es una formación sensible penetradora y permeable que habilita traspasos sucesivos y procesos de mutación entre fronteras que habíamos consagrado como estables: lo tangible y lo intangible, lo liminar y lo manifiesto, los objetos y los sujet*s, haciendo posibles la manifestación y potencial transición a otro dominio de experiencia. Por otro lado, este gran Otro que es lo imaginal también aloja la posibilidad de que podamos ser otr*s, alentando un proceso opaco e indeterminado de mudanza y formación de realidades que para tod* materialista debería ser central, la *realización*.

La presente tesis desarrollará algunas de las formas que adopta este tipo de vincularidad intensiva con las imágenes, en donde se juegan fuertemente componentes eróticos y corporales, y en las que nuestra relación con el mundo imaginal será clave para que decanten formas inesperadas de materialización subjetiva. Aquí la imagen será revisada como *forma que opera como presencia*, independientemente de su tangibilidad, una sobreimpresión animada que, al igual que el fantasma, nos afecta y atraviesa aunque no lo podamos tocar directamente. En este sentido, me propongo abordar a las imágenes no por lo que éstas son, sino por lo que hacen aparecer y permiten transformar en nosotr*s. Particularmente, me interesa enmarcar la complejidad de nuestra relación con las imágenes remitiéndome a los efectos y devenires que producen, revisando ciertos estados de recepción imaginal como procesos activos y dinámicos vinculados a la transmutación de posiciones, donde "yo y no yo, exterior e interior ya no quieren decir nada" (Deleuze y Guattari, 2005, p. 12). Estos estados son propios del funcionamiento de lo que Gilles Deleuze y Félix Guattari nombran como "máquinas deseantes"[2], en una apuesta antiedípica que enmarca al deseo ya no en términos de una carencia originaria, sino en tanto una matriz de "producción de producción", una red de conexión

[2]"Ello funciona en todas partes" (Deleuze y Guattari, 2005, p. 11), con esta provocación arranca celebratoriamente el capítulo inicial de *El Antiedipo*, arremetiendo contra todas aquellas narrativas psicoanalíticas centradas en la institución conservadora del yo. En este libro, Gilles Deleuze y Félix Guattari proponen un modelo de inconsciente centrado en el desfondamiento total de las unidades individuales y la apertura a todo aquello que desee contactar con "la vida profunda de cualquier forma". Producción y naturaleza, dejan de estar enfrentados epistemológicamente en el pensamiento bífido de los franceses, ya no se trata de la batalla de lo hecho contra lo dado, sino del darse a construir.

permanente y no determinada entre heterogeneidades, y liberación de flujos en distintas direcciones (2005). En esta dirección, me interesa detenerme a pensar el modo en el que las imágenes no sólo nos afectan, sino que asimismo son usadas y habitadas por nosotr*s, agenciando con ellas para producir diferencia de muchas maneras. En este sentido, la presente tesis irá desplegando un circuito doble que irá considerando lo que *las imágenes nos hacen y lo que hacemos con las imágenes*, ya no en términos discursivos o representacionales, sino experienciales. Prestaré atención a ciertos modos de agencia espectatorial que presentan una carga de exceso o sobrenaturalidad, formas oblicuas, perversas y extáticas de vinculación con ellas, modalidades en las que erótica y afectivamente participamos del mundo de lo imaginal, jugando a deshacernos por vía de la fantasía y la ficción, así como también a recomponernos en otro plano.

Utilizo la categoría de *espectador** para pensar en los sujet*s que entran en diálogo con las imágenes; figura que paradigmáticamente se ha asociado al fenómeno audiovisual pero también a la exposición a todo tipo de situación performativa, desde una obra teatral hasta un accidente en la calle. Las imágenes nos mueven, despiertan cosas en nosotr*s. Son llevadas a la vida por sus sujet*s a partir de una dedicación entusiasta. Éstos eligen dedicarles tiempo, atención[3], sentidos y preparación; hay, en este sentido, una relación de afecto que infunde vida animada y alimenta una conversación permanente entre los dominios de lo tangible e intangible. Con nuestra *creencia*, que no necesariamente es desposesión de agencia, nos vinculamos con el otro orden que propone la imagen, entrando así en una realidad autónoma y singular. La suspensión de la incredulidad, el factor que nos conecta irracionalmente con las imágenes, si bien suele ser temporario, es central, porque es lo que permite que las imágenes entren, revuelvan cosas de nosotr*s en los marcos contingentes en los que ocurre esta vinculación.

Como señalé anteriormente, las imágenes no sólo pueden llegar a mostrarnos cosas, sino a sacudir nuestros marcos de visión. Sin embargo, el uso negativizado de términos como *fantasía*, *irrealidad* o *ficción* demuestra cuan instalado está el sentimiento de aversión sobre aquellas imágenes que desoyen un estatuto de subordinación mimética a lo que se ha acordado como real. Más aún, la imagen ha sido considerada muchas veces no sólo como una fracción de virtualidad, sino un espectáculo flotante capaz de llegar a vampirizar la realidad de sus sujet*s. Este recaudo sobre los modos de afectación de lo irracional y las maneras en la que cierto pensamiento sobre la imagen proscribe la intimidad con las mismas termina teniendo un

[3]Amador Fernández Savater describe a la atención como un modo de disposición subjetiva y escucha que no necesariamente se orienta a lo discursivamente inteligible, sosteniendo situaciones de "no saber", "no organizadas por un modelo, un código previo o un algoritmo" a través de "la capacidad sensible que nos permite leer señales no codificadas: energías, vibraciones, deseo" (Soto Calderón, 2020, p. 31).

efecto animista inesperado al reconocerlas como entidades demoníacas, animales imaginales capaces de una agencia peligrosa. Me interesa, en este sentido, revisar aquel preconcepto estigmatizante sobre las imágenes que, o bien las concibe como un desplazamiento radical de la experiencia real de los sujet*s, o bien las entiende como dispositivos de seducción con una opaca agenda propia, capaces de operar linealmente sobre la subjetividad de sus usuari*s. Pretendo remontarme a algunas formas de ansiedad cultural desatadas en torno al poder ominoso de las imágenes, a su capacidad envolvente, penetradora, de afectación, analizando de qué manera la cultura dispuso como excesivas ciertas formas de vinculación con las mismas. Resulta curioso pensar cómo, en términos de artefacto imaginal, la imagen no sólo se expone, sino que también se dice que nosotr*s nos exponemos ante ellas, visualizándonos sometidos a una experiencia vulnerable de recepción que puede conllevar una fatalidad, el peligro de la despersonalización y la coerción.

Sin embargo, el modo en el que las imágenes funcionan como campos de influencia, o "medios de producción de producción" (Deleuze y Guattari, 2005) no es lineal, transparente ni predecible como sostienen ciertas aproximaciones conductivistas o mecanicistas, sino que el contacto entre imágenes y espectador*s muchas veces se produce de manera impensable, involucrando componentes inefables y perversos. Trasgrediendo la topología entre el acá y el allá de los fenómenos, perforando el reparto razonado entre sujet*s y objetos, entre actividad y receptividad, el vínculo que se juega entre espectador*s e imágenes nunca deja de dar cuenta de una convivencia ferozmente intensa, ambivalente y lunar. Lejos de ser una mera víctima pasiva que acata aquella temida agencia espectral de la imagen, el espectador* ante todo se acerca a la misma también con el fin de buscar algo. Busca dentro de la imagen un lugar en donde ponerse. Este buscar en la imagen no debe entenderse como un "yo busco" autocentrado, que nos remite a una acción consciente, un gesto deliberado de intención. En esta relación, el deseo desfonda. El espectador* renuncia a su forma asignada, prueba otras cosas, intuitivamente deposita en este orden extraño y contradictorio de lo imaginal una confianza con la que experimentar con su propia diferencia.

II. Lo visible y el misterio

En los últimos tiempos, la pregunta en torno a *la representación* ha pasado a ser uno de los vectores centrales de discusión en aquella extensa y cargada conversación histórica sobre las relaciones entre política e imagen. Esta preocupación responde como un contragesto orientado a enfrentar y transformar todas aquellas formas insidiosa de violencia, borramiento, silenciamiento, tergiversación y estigmatización sistemática que los regímenes visuales dominantes han ejercido sobre sujet*s minorizados por su

cuerpo, clase, raza, género y sexualidad. Sin embargo, considero que uno de los problemas de reducir toda la discusión política sobre las imágenes a un problema de (poca o mala) representación termina obturando la pregunta sobre las condiciones materiales de producción de dichos imaginarios o el tipo de experiencias sensibles que éstos conjuran, además de hacer de la dimensión del contenido temático o la cuestión de la visibilidad (lo qué se dice, lo qué se ve) un asiento de la condición política de la imagen. De una forma análoga a lo que ocurre con los sistemas políticos, representar es delegar la participación de la experiencia, de todo un espectro de fuerzas y diferencias, a un objeto articulado que aspira a la universalidad. En este caso, si la fuerza de la imagen pasa a ser únicamente por su capacidad de hacer visible y reconocible, encarnando un discurso sobre algo, nos estamos perdiendo de una parte fundamental de su poder sensible (Rancière, 2008; Soto Calderón, 2020, 2022). Por otra parte, lo que me interesa discutir aquí es que muchas de estas discusiones en torno a la representación, sobre la función sensible, social y política de las imágenes, llevan implícito una suerte de sentido común muy arraigado sobre la naturaleza y el funcionamiento de las mismas que considero crucial poner en cuestión.

En *Imaginación material* (2022), Andrea Soto Calderón retoma algunas de las ideas de Cornelius Castoriadis acerca de cómo el *logos* fue ganando un lugar protagónico en la historia del pensamiento occidental, estableciendo una alianza definitiva entre la verdad, la palabra y la razón. De este modo, se terminó por sancionar una única vía para el conocimiento que pasó a estructurarse fundamentalmente como un discurso totalizador sobre lo que existe. *Logos* es "lo que se dice y lo que es dicho, pero también lo que permite decir" (Soto Calderón, 2022, p. 40); en este sentido, mide, identifica, nombra, pretende estabilizar el lugar que cada cosa tiene dentro del lenguaje. Esta supremacía de un conocimiento orientado a la decibilidad y la intelección racional, caracterizada como *logocentrismo* (Derrida, 1986), dio lugar a que fueran menospreciadas otras fuentes de conocimiento que recuperaban otros componentes irracionales o inefables de la experiencia, ya sean episodios de la imaginación, impresiones de los sentidos o expresiones sentimentales. Lo inteligible fue separado de lo sensible; conocer ameritaba separarse de la experiencia. Verla desde afuera.

En todo caso, lo que el logocentrismo más ha estimado de las imágenes es su capacidad de subordinación a una ideología de lo visible (Daney, 1970), de hacer que lo que se dice resulte *evidente*. Queda habilitada aquí la trampa de la transparencia y la visibilidad que captura la potencia de las imágenes, ciñéndolas y adecuándolas a un determinado estado de cosas, a una realidad que les preexistiría. Por otra parte, en el marco de una tradición epistemológica occidental iniciada desde el Renacimiento, la vista fue el sentido privilegiado que históricamente se alineó con este proyecto logocentrado: ver, en este sentido, es un modo de *esclarecer*, arrojar una luz para

ordenar e integrar aquello que temporariamente no parece del todo claro o se mantiene oculto. En esta alianza logocéntrica-ocularcéntrica, el acto de mostrar forma parte de la cadena expositiva del decir y la valoración de la imagen se basa en su referencialidad, su participación en el regimen de los nombres. Es así como la imagen pasa a circunscribir su lugar dentro este regimen discursivo como *representación*: informa, describe, ejemplifica, es tratada como un insumo secundario y confiable a la hora de exponer con fidelidad un argumento, ofreciéndonos una forma de acceso a una realidad que ya se encuentra previamente constituida. En este sentido, las imágenes *son objetos* que se miran para entender al mundo.

El circunscribir por completo nuestro modo de entender las relaciones entre sujet*s e imágenes únicamente dentro de un paradigma de representación conlleva un problema importante. Al concebir estos fenómenos como enteramente transparentes y mecánicos, reduciendo nuestra manera de entender tanto lo que las imágenes nos hacen, como lo que nosotr*s podemos hacer con las imágenes. Por otro lado, se da por sentado que todos los sujet*s buscan lo mismo en las imágenes, el acento en la mismidad y la delegación propios de los paradigmas representativos, donde l*s sujet*s busca imágenes capaces de representar fielmente "verdades de sí mism*". Por otro lado, se sostiene que las imágenes nos afectan siempre de la misma manera. La tesis, en esta dirección, tiene el propósito de enfatizar los modos intensos, oblicuos y no-determinados de vincularidad entre l*s sujet*s y las imágenes.

Esta conceptualización de la imagen a partir de lo que representa pone un énfasis racional que en ocasiones nos hace descuidar una dimensión mucho más abisal e indefinible que también la compone, su matriz sensible y formativa. Hay un costado de la imagen que no dice nada y no puede subordinarse al modelo logocéntrico de verdad-discurso, sino que se vincula a una singularidad que Andrea Soto Calderón reconoce en la *phantasia*, simultáneamente lo que parece y lo que aparece, lo que se manifiesta siempre *a través*, el misterio que se hace presente sin nombre alguno. Esta dimensión de las imágenes resulta problemática en este sistema de decir-saber dado que, al diferenciarse de la propuesta discursiva-utilitaria por el logos, las imágenes pueden pensarse como una "loca exhuberancia", un afloramiento gratuito de la vida en otros términos diferentes, en clave de excedente batailleano[4] (Basso, 2015, p. 63).

De este modo, la tranquilidad que el logos posee de contar con la obediencia descriptiva de las imágenes, es perturbada con el presentimiento de que éstas pertenecen a otro orden de realidad autónomo. Por más munidas de objetualidad, soporte material,

[4] Voy a utilizar la definición de excedente propuesta por Aaron Atías Basso, que me parece de una belleza inconsumensurable: "el momento en el que la vida se presenta como una ebullición de energía, en el que se refleja en ella la violencia por crecer que observamos en las plantas de los jardines tropicales" (2015, p. 63).

técnica, labor, función y propósito que se las conciban, éstas tienen *algo distinto* que las hace grandes sospechosas históricas para la racionalidad occidental, que a menudo las percibe como cuerpos fantasiosos o fantasmas. Si la imagen había sido definida por Platón como una reiteración, una copia imperfecta de la realidad (Másmela, 1997), ésta lo es ejerciendo una punzante diferencia, aquello que la torna *perversión*, una versión de lo mismo pero, que a la vez, resulta distinta. La imagen tiene la capacidad de sostener esta contradicción, refiriendo potencialmente a lo real pero también albergando zonas de tensión con lo real y reservorios de irrealidad capaces de comulgar con otros dominios de la experiencia sensible. El mecanicismo de este paradigma logocéntrico que ha reducido a las imágenes a ser piezas de lenguaje, no ha podido domesticar este corazón mágico y sobrenatural, esta zona indeterminable del sentido que no dice pero que sí manifiesta, expresa y se derrama liminarmente sobre el campo de las cosas.

De este modo, a lo largo de la tesis me dedico a pensar cómo pareciera operar en las imágenes una suerte de agencia propia, que perfora el orden de lo dado con otro camino posible. Es sabido que lo no dicho exalta la imaginación, y esto puede verse en intervenciones de lo imaginal que místic*s como Juan de la Cruz o Teresa de Jesús han caracterizado a partir de la figura de *lo inefable*, algo de la imagen que no pertenece ni al orden de lo visible o lo decible, sino a la experiencia que atasca el habla y obstruye la explicación, un atravesamiento que nos sustrae del mundo conocido para enseñarnos algo distinto. En la presente tesis, propongo trazar una relación entre lo que propone aquella figura mística de lo inefable con dimensiones de la imagen por fuera de la lógica de la visibilidad y la representación; aquello que se entrevé de la imagen. Algun*s autor*s se han referido de distintas formas a estas dimensiones como "lo que la imagen tiene de irresuelto en sí" (Soto Calderón, 2020) o las zonas de "nueva incalculabilidad" (Josephson-Storm, 2017, 2017). Este punto opaco de la imagen en la que ésta no necesariamente muestra, pero sí forma, también puede pensarse por medio de figuras de la teoría cinematográfica como "el fuera de campo" (Comolli, 2007), "el punto ciego del espectáculo" (Comolli, 2010), o el lugar que "lo invisible" en el pensamiento simbolista y ocultista. Veremos de qué modo este factor invisible, parcial u oscuro no sólo da forma, sino vida a la imagen.

El principio logocéntrico busca desesperadamente la domesticación de esta oscuridad de la imagen en un discurso articulado y orientado hacia la claridad y la transparencia. Es por ello que toda imagen que no esté en función de explicar, se encuentra por lo menos en vías de ser explicada. A menudo conocer suele pensarse como el acto de ir más allá de la apariencia para comunicar el último significado de las cosas. Aquí entra en escena una figura de connotación gnóstica que tiene gran protagonismo en los modos en los que la razón describe sus propias operaciones: conocer es, en este sentido, *correr el velo*, rasgar la vestidura sensible de los fenómenos

para atrapar su verdad quintaesencial. Mi intención a lo largo de este trabajo es pensar sin despejar jamás el misterio, la X de la ecuación imaginal, reteniendo esta opacidad sin someterla a ningún tipo de explicación esclarecedora, de una forma similar a la que lo han hecho diversos posicionamientos frente a la imagen como el simbolismo, el surrealismo o el ocultismo, formas de materialismo que no se han desvinculado de la imaginación (Löwy, 2007; Soto Calderón, 2022), así como distintas teorías del cine que se han ocupado de esta zona indeterminada de la imagen o fuera de campo (Morin, 1972; Comolli, 2007).

Por otro lado, es importante tener presente que sin la materia, no hay misterio. La experiencia necesita de una superficie, un cuerpo para producirse. Parafraseando a Paul Verlaine, la piel es lo más profundo que hay (2018). La imagen, en este sentido, es una formación sensible que cruza al cuerpo y desencadena manifestaciones. Siguiendo esta línea, me dedico a atender en particular a *lo que hace* aquel o zona opaca de la imagen que no puede alinearse con un propósito de representación. En este sentido, mi tesis se detendrá en algunas formas de movilización erótica e intensidad pasional que las imágenes activan en nuestros cuerpos, o en las maneras en las que involucramos con las imágenes desde el deseo y éstas pasan a formar parte de nosotr*s. En esta dirección es que considero fundamental pensar aquel otro gran problema que supone el imagen para sistemas de conocimiento fundados sobre la distancia racional: el peligro de la cercanía y la inmersión, que hace que l*s espectador*s se pierdan en las imágenes. En el presente trabajo, abordaré las distintas maneras en las que se pone en juego una transformación y un pasaje entre estos dos vectores, imagen excesiva y espectador* excesivo, con el fin de interrogar también cómo es que funciona este mecanismo defensivo del pensamiento racional que siempre propone por prescribir distancia.

III. Cerca y lejos

Dentro de la tradición occidental de pensamiento sobrevuela un sentido común sobre las imágenes y sus espectador*s, que proscribe ciertas lógicas de vinculación con las imágenes a partir de una cercanía que no deja de percibirse como peligrosa. No solamente la imagen cuenta con una reputación dudosa, sino que, justamente, el pacto erótico o la intimidad con las imágenes se vinculó históricamente a un signo de exceso (Laqueur, 2000), que aparece cada vez que se piensa en el espectador como un sujeto que pasivamente se acopla con lo imaginario, o que pasa a ejercitar un deseo desarreglado hacia la ficción, corrido de todo principio de realidad. En este trabajo de investigación, quisiera interrogar críticamente aquellos sentidos comunes y reduccionismos intelectuales que aún siguen vigentes sobre las imágenes, y en particular, con las relaciones deseantes que entramamos con éstas.

Más allá del lugar central, metafórico y literal, que el ojo y el punto de vista ocupan dentro del ocular-logocentrismo, hay que remarcar que no cualquier tipo de relación visual es la que verdaderamente conoce y entiende, sino la que se pone a distancia de su objeto[5]. Ver es, justamente, objetivar, discernir desde afuera, estableciendo categóricamente las fronteras entre quien ve y lo que estoy viendo. Según este paradigma, lo subjetivo es considerado en muchos sentidos como una forma de conocimiento menor o más endeble porque la frontera sanitaria entre objeto mirado y sujeto que mira se complica, la cercanía distorsiona, confunde. Por otra parte, Edgar Morin, advierte que "todos los procesos psicológicos llamados subjetivos, es decir, que traicionan o deforman la realidad objetiva de las cosas, o bien que se sitúan deliberadamente fuera de esta realidad" están vinculados a un complejo de "proyección-identificación-transferencia" (1972, p. 103). Esto me importa mucho porque mi tesis no piensa los vínculos con las imágenes de manera unilateral, no se trata únicamente de lo que las imágenes nos hacen, sino de las formas en las que nosotr*s ponemos efectivamente cosas en ellas que no estaban allí y las terminamos volviendo parte de nuestra propia experiencia.

En este sentido, aquello que nos hace entrar o deja que las imágenes se metan en nosotr*s es la *creencia*, aquella forma de participación afectiva y perceptual que nos vincula a las imágenes (Metz, 2002). Reflexionaré sobre una clase especial de sujeto espectatorial, aquell*s que pervierte la ecuación logo-ocularcéntrica "ver para creer"; est*s espectador*s que me interesan son aquell*s que *creen para ver* y se pierden a sí mism*s entre las imágenes. A lo largo de estas páginas me detendré en la figura de un

[5]Aquí me refiero particularmente la distancia sobre todo como lógica característica de este esquema epistemológico; pero es interesante revisar también en la forma en la que el problema de la distancia contemplativa vs. la cercanía multiplicante del uso vuelve a aparecer de modo central en el caso de la experiencia estética occidental y la noción de "objeto aurático" en Walter Benjamin (2003). Si bien éste es un tema que no he elaborado aquí, ha sido objeto de reflexión en una ponencia anterior en donde también considero las connotaciones fantasmáticas que termina teniendo dicha misteriosa figura retórica en el pensamiento estético (Disalvo, 2019). El aura puede leerse como una suerte de "eternidad inventada" (op. cit.), forma de lejanía irrecuperable en el seno de la reproductibilidad técnica que, al igual que la noción del desencantamiento de la modernidad, ha sido empleada para relatar un punto de crisis de no-retorno en el espíritu de un tiempo; no obstante, es pertinente destacar cómo much*s autor*s han identificado una sobrevida de este término en el marco de los fenómenos estéticos contemporáneos. José Luis Brea cuestiona la idea de la pérdida o muerte del aura para hablar en todo caso de un "enfriamiento" de su térmica. De esta manera, emplea la noción de "aura fría" para caracterizar las formas de operatoria de la experiencia artística dentro del neoliberalismo globalizado, planteando un presente para el aura, donde ésta deja de vincularse ontológicamente a la creencia y a la reverencia estética, para pasar a ser "sólo el sentido: un efecto de campo que se genera en la velocidad circulatoria, en la comunicación" (1991). Por su parte, Ticio Escobar realiza una diferenciación entre esta gran y majestuosa aura que Benjamin escenifica como perdida, para hablar de la vigencia de otra especie de aura, más bien asociada a un destello autoconsciente de ingenio y novedad, el de "las mercancías y el espectáculo" (2020, p. 41), que caracteriza a un presente post-aurático, en el que las imágenes parecen estar siempre cerca, siempre disponibles para su consumo e intercambio.

sujeto que entra en la imagen a través del afecto, o mejor dicho, a través de estados de intensa afectación, revisando figuras del exceso espectatorial caracterizadas por grados extremos de inmersión espectatorial y animismo imaginal como el trance y el éxtasis fanático. Estos estados dan lugar a sujet*s fuera de sí, completamente "arrebatados" por las imágenes, en formas de espectatorialidad que constituyen en sí mismas un espectáculo.

IV. Sobre las imágenes

En la actualidad, muchos de los debates sobre las relaciones entre imagen y política se dirimen en torno a la función de la representación. Considero que esta perspectiva sobre la imagen es limitada a la hora de pensar todas sus potencias, dado que la circunscribe al dominio de lo puramente discursivo, considerándola únicamente en su facultad de decir y dar cuenta de, implicándola en una relación de referencia con los regímenes ya establecidos. En este sentido, me parece importante detenerme en la noción de *reparto de lo sensible* de Jacques Rancière, aquella "ley generalmente implícita que define las formas del tener parte" (2019, p. 56) que "busca producir diferentes relaciones entre las palabras, el tipo de cosas que designan y el tipo de prácticas que fortalecen" (op. cit., p. 73), asignando nombres, lugar, tiempo y valor al rango de experiencias, actividades y significados disponibles para el mundo de los humanos. El reparto de lo sensible puede pensarse como un modo de regulación sobre lo que existe, la distribución de las posibilidades de qué, quién y cómo puede sentirse o hacer sentido, donde todo se presenta debidamente sellado y nombrado de antemano. Este regimen de forclusión de la experiencia común es vinculado por el filósofo a la operatoria policial dado que pretende controlar el campo de producción del significado e implementar sistemáticamente "la ausencia de vacío" sobre el regimen social de significación, cerrando todo espacio abierto, todo margen en el que la diferencia puede llegar a emerger. Para Rancière, la "policía" ordena, divide lo visible y lo no visible, reparte espacios, tiempos, formas de actividad, distribuye funciones y competencias sociales, determina lo que puede y debe ser visto, lo que puede y debe ser dicho; determina quién cuenta y quién no cuenta en el reparto de la palabra. Advierte, en este sentido, que "no es tanto un 'disciplinamiento' de los cuerpos como una regla de su aparecer, una configuración de las ocupaciones y las propiedades de los espacios donde esas ocupaciones se distribuyen" (2007, pp. 44-45). Pensado en estos términos, la función de representación no sólo le asigna un lugar estable a la imagen dentro del reparto (policial) de lo sensible, esperando que el oficio de la imagen sea siempre informar, describir refiriendo fielmente a "lo real". También podría llegar a decir que la

representación es la principal contribución de la imagen a este reparto, en su capacidad de mostrar qué es lo que es, por qué lo es y hasta dónde llega su ser.

Por el contrario, en esta investigación me interesa indagar en las implicancias que tiene el contacto con aquella otra zona de la imagen que no dice, no representa ni contiene, sino que desborda, actúa, penetra, permea y transforma toda aquella serie de divisiones lógicas y productivas con la que se ha concebido a la realidad "tal como es". Esto se vincula justamente con aquella práctica que Rancière denomina *política*, aquello que rompe esta configuración sensible, "suspende" o "deshace" las divisiones sensibles del orden policial:

> "La actividad política es la que desplaza a un cuerpo del lugar que le estaba asignado o cambia el destino de un lugar; hace ver lo que no tenía razón para ser visto, hace escuchar un discurso allí donde sólo el ruido tenía lugar; hace ver lo que no tenía razón para ser visto, hace escuchar como discurso lo que no era escuchado más que como ruido (…) la actividad política es siempre un modo de manifestación que deshace las divisiones sensibles del orden policial mediante la puesta en acto de un supuesto que por principio le es heterógeneo, el de una parte de los que no tienen parte, la que, en última instancia, manifiesta en sí misma la pura contingencia del orden, la igualdad de cualquier ser parlante con cualquier otro ser parlante" (Rancière, 2007, pp. 45-46).

Siguiendo esta perspectiva, la presente tesis se detiene en recuperar dimensiones políticas de la imagen que no apuntan a la "pedagogía de la mediación representativa" (Rancière, 2010, p. 58), sino a aquello que puede pensarse como agujeros dentro del sistema de representación. Al igual que el filosófo me interesa desplazarme de un esquema del sentido construido sobre a base de literalidad mecánica y encadenamientos causales, de la luz árida de un discurso que prefigura a l*s espectador*s en un lugar siempre fijo, sino que entiendo la complejidad política de las relaciones imaginales en su capacidad de habilitar puntos de fuga que también son puntos de ingreso, alojando la posibilidad de conmover y transformar la vida por el descenso de nuevas encarnaciones y mutaciones en la materia. El "modelo pedagógico" del arte político que cuestiona Rancière presupone la existencia de una relación de continuidad entre las formas sensibles de la producción artística (la producción de imágenes, gestos, palabras) y la producción de un efecto determinado sobre un público determinado. Por el contrario, mi tesis inscribe la posibilidad política de la imágenes al insistir en lo indeterminable de los vínculos que sostenemos con éstas.

En este punto, me interesa retomar en la presente investigación algunas de las conceptualizaciones que l*s surrealistas han hecho de la imagen y el modo en el que han

enfatizado un rol fundamental para lo imaginal en la apuesta materialista por la transformación del mundo. Esta teoría no mecanicista del materialismo que autor*s como Michael Löwy (2009) han leído bajo una clave gótica o romántica es una influencia clave para esta tesis, en la medida en la que implicó un cuestionamiento desde lo imaginal, a la razón capitalista que administra nuestras potencias vitales y las pone a hacer sentido en una dirección alienada, generando un efecto de vasta e inescapable continuidad desencantada (Weber, 2012) que se sostiene a la fuerza de separar las vías de la producción y las vías de la posibilidad. El surrealismo implica pasar de los regímenes de producción posible que administra los tiempos y formas para lo que existe, a la producción de posibilidad, recuperando una dimensión amplificada de lo real a partir de la apertura de las represas normativas que nos deprivan del contacto con lo *suprarreal*, aquellas realidades de segundo orden, no admitidas, inclasificadas, incongruentes, inefables (Breton, 1995). Por su parte, *la imagen misma es considerada como un medio de producción de posibilidad* por los surrealistas, un espacio de alteridad radical en el cual ensayar este traspaso de fronteras. La teoría surrealista sobre la imagen ha sido una influencia elemental para esta tesis. Más que ser un objeto visible, la imagen surrealista ha sido concebida como un montaje o método de conocimiento basado en la puesta en relación simultánea de dos o más realidades diametralmente lejanas, con el fin de exponer sentidos diferentes que el espíritu puede captar (Breton, 1995). Aquí encontramos una propiedad de la imagen surrealista que me interesa desarrollar en esta investigación, su capacidad de reenviarnos a otras imágenes, realidades y planos de experiencia, conduciéndonos continuamente hacia aquello que es distinto de sí[6].

Esta propiedad híper-conectiva de la imagen y su sorprendente capacidad para salirse de sí misma también la encontramos operando en muchas de las aventuras poéticas del simbolismo (Dorra, 1995; Rancière, 2011b; Taroff, 2015), antecedente reconocido por la misma praxis surrealista. En su búsqueda artística, espiritual y filosófica, el simbolismo ha declarado la independencia de la imagen por sobre aquello que ha quedado suturado como realidad; pero lo hace considerando a la imagen como una realidad de otro orden, un espacio autónomo que sobresale por lógicas internas y una naturaleza radicalmente distinta. El símbolo, por ejemplo, es una matriz imaginal

[6]"La imagen surrealista más fuerte es aquella que presenta el grado de arbitrariedad más subido, aquella que más tiempo se necesita en traducirla a un lenguaje práctico, sea que oculte una enorme dosis de contradicción aparente, sea que uno de sus términos sea curiosamente sustraído, sea que, anunciándose como sensacional, tenga el aspecto de desatarse débilmente (que cierre bruscamente el ángulo de su compás), sea que saque de sí misma una irrisoria justificación formal, sea que la imagen sea de orden alucinatorio, sea que con naturalidad preste a lo abstracto la máscara de lo concreto, o inversamente, sea que implique la negación de alguna propiedad física elemental, sea que desencadene la risa" (Breton, 2007, pp. 70-71).

que lejos de representar, referir por delegación, permite hacer coexistir dos o más realidades al mismo tiempo (Cirlot, 2001). Tanto la teoría simbolista como la surrealista ha concebido a la imagen como una realidad animada hecha de varias realidades interceptadas; y en ambos casos, *la imagen se ha conceptualizado menos como un objeto que como marco de visión*, aporte que me ayudará a pensar a la imagen como una forma que puede aparecer, desprenderse del plano de la mismidad y a la vez hacer emerger una diferencia.

En este sentido, la investigación aborda centralmente a las imágenes como *experiencias sensibles*, encuadre que me permite pensarlas ya no como objetos formados, sino como *espacios de formación* (Wallenstein & West, 2013; Soto Calderón, 2020, 2022) para algo que muchas veces no se sitúa del lado de lo inteligible. Por otra parte, la noción de experiencia sensible es clave para la presente tesis dado que me ayuda a entender a las imágenes desde una perspectiva no objetual ni representacional, sino más bien como espacios autónomos que sirven para *abrir* la realidad establecida y conducir a otras dimensiones. Si dentro el reparto de lo sensible, la imagen es puesta a funcionar en términos de representación suscribiendo a un principio filosófico de mismidad, el pensamiento sobre la imagen de Andrea Soto Calderón recupera por el contrario la capacidad que las imágenes tienen de operar como un *vector de diferencia* (2020, 2022), algo que aquí también me interesa asociar a aquello que Hakim Bey trabaja desde su anarquismo ontológico como *zona temporalmente autónoma* (1995). La *autonomía* justamente nos habla de las formas que tiene este acontecer de lo otro dentro de ciertos órdenes del sentido; motivo por el cual esta praxis se encuentra intrínsecamente vinculada al *problema filosófico de la diferencia* (Negroni, 2011). Si la heteronomía es la disposición ante una ley que siempre es dictada desde afuera de los sujet*s, donde lo otro debe conformarse a ser una función de lo mismo, la autonomía tiene que ver con la puesta en práctica de una diferencia, que también llega a reconocer el lugar de aquel "otro que habita en mí" (op. cit., p. 205).

Este acento puesto en esta dimensión otra, me lleva a considerar ciertas contribuciones de la filosofía y la teoría audiovisual, centradas en aspectos de la imagen que van más allá de lo visible, recuperando el fuera de campo como uno de los componentes centrales de la agencia imaginal. El fuera de campo ha sido descrito por Francesco Casetti como "el costado oscuro y oculto del mundo visible" (Fairfax, 2017), mientras que en los trabajos de Jean-Louis Comolli (2007), el fuera de campo aparece pensado como un invisible en estado de potencia activo, un margen que aloja lo potencial de la imagen, aquello que actúa sobre y a través sin que lo veamos. El fuera de campo me servirá de base para pensar esta suerte de terra incógnita de la imagen, el modo en el que ésta establece una alianza no sólo con lo invisible, sino con aquellos vacíos de representación que tanto preocupan al reparto (policial) de lo sensible. De

hecho, tanto lo invisible como la idea del vacío de representación aparecen en la figura del *fantasma*, un cuerpo incongruente que se pasea por el mundo real como radical extranjero, que me otorga un fundamento metafórico para reflexionar sobre otras dos grandes facultades de la imagen, su desconcertante naturaleza paradójica (irreal/real, tangible/intangible) y su capacidad de permear y penetrar, generando el desborde entre realidades que se habían pensado opuestas. En esta dirección, revisaré algunas de las formas en las que se concibió el accionar de los fantasmas y los espíritus tanto desde el espiritismo (von Schrenck-Notzing, 1923), la patafísica (Daumal, 2009), la filosofía de la religión (Eliade, 1981; Josephson-Storm, 2017) y los estudios sobre medios (Andriopoulos, 2013; Behrend & Zillinger, 2015), que me ayudaron a concebir a la imagen en esta misma dirección sobrenatural. El modo en el que las imágenes desobedecen su función estable de objetos y cobran vida propia o encienden en clave animada ciertos universos interiores alimentando la fantasía (Laqueur, 2000), y distintas modalidades de experiencia interior será otra clave encantada con las que pensaré el comportamiento de las imágenes aquí, sirviéndome de poéticas como el simbolismo (Rancière, 2011b; Taroff, 2015) pero también diversas aproximaciones teóricas sobre la imagen técnica que recuperan su costado mágico y carácter animista (Morin, 1972; Epstein, 1989).

Las imágenes, ficciones y fantasías sobre las que trabaja mi tesis pueden ser comprendidas en términos de *mediaciones* (Huhtamo, 2001; Manovich, 2001) que configuran marcos de situación, cámaras de relaciones semánticas y sensibles dentro de los cuales el sujeto experimenta sucesivos cambios de posición y forma. Un modelo que la tesis adopta para pensar las imágenes y los modos que tenemos de vincularnos con ellas es el cine, tecnología imaginal que se sirve tanto de azar como de mecánica, ciencia y magia (Morin, 1972; Comolli, 2007), y que sólo integrando estos aspectos en un concierto de diferencias que no aspire a la síntesis, es que efectúa su función transfiguradora, no determinista, estableciéndose como un "verdadero materialismo basado en la transformación de las formas" (Granel en Soto Calderón, 2020, p. 32). La figura doble de *pantalla* y *umbral* con la cual Thomas Elsaesser y Malte Hagener revisan una de las cualidades de la imagen audiovisual (2015) es muy pertinente aquí. Los autores advierten la operación dual de una imagen que funciona como pantalla capaz de hacer emerger la visión de una realidad posible ante nuestros sentidos. La pantalla es una interposición semipermeable que hace aparecer, generando en su mediación material las condiciones para que algo pueda formarse, operando como un campo que en su configuración acoge dialécticamente las propiedades de acceso y condición, cercanía y distancia, transparencia y opacidad (Huhtamo, 2008; Elsaesser, Hagener, 2015). Por otra parte, Elsaesser y Hagener entenderán esta propiedad de la pantalla conectada a la noción del umbral, afirmando que esta figura "siempre presenta

dos lados, en la medida en la que conecta y separa – una frontera es algo que puede ser cruzado precisamente porque una división siempre implica proximidad espacial" (2015, p. 41). La noción espacializada de la imagen como puerta de ingreso a un mundo y espacio de pasaje (Eliade, 1981) es fundamental en esta investigación; dado que aquí se juega no solamente el ejercicio de una muda provisoria de realidad, sino también una experiencia profunda de transfiguración de quienes se sumergen en ella. Aquí la imagen es menos un objeto delimitado racionalmente, y más un vehículo de transporte e inmersión intensiva en el dominio de lo imaginario, incorporándonos de manera radical a aquel espacio diferencial, poniéndonos *en otra escena* (Russo, 2007; 2012).

> "Si elegimos denominarla, en el campo del cine, como puesta en otra escena, es porque la pantalla se convierte, merced a la puesta, en una puerta abierta hacia un lado radicalmente otro. La pantalla abre paso a un espacio distinto de aquel delimitado por los bordes de su rectángulo; un espacio otro, que no por ser estructuralmente discontinuo –construido con parcialidades, fragmentos de espacio y tiempo– deja de ser imaginariamente coherente. Es por esa entrada donde ese paradójico sujeto que es el espectador se introduce en una ficción que se construye a su alrededor. Él también habita la escena en la que la puesta se produce: es puesto en el film." (2007, p. 161)

En el cine, la puesta en escena no sólo está asegurada por los elementos formales que construyen la trama visible e invisible de la imagen, sino también por la capacidad de entrometer en su seno a un agente extraño, hecho de otra realidad fenomenológica diferente a la de la imagen, que sin embargo, es lo que termina por conferirle a aquella imagen su función de espacio. Tomo aquí esta noción para pensar este funcionamiento de la experiencia-imagen; en este sentido, la tesis explorará distintas maneras en las que entramos a estos espacios imaginales y salimos siendo otr*s, accediendo a un plano diferenciado de percepción y experimentación con otra realidad que ya no nos deja seguir siendo l*s mism*s.

En este punto, he caracterizado varias líneas de pensamiento que me han permitido indagar en distintos niveles de la potencia imaginal que me interesa explorar a lo largo de este trabajo, su naturaleza intrínsecamente paradójica, su carácter de realidad autónoma. Ahora puntualmente me detendré en su capacidad de afectarnos de un modo no determinable. Este punto me interesa porque aquello que las imágenes nos hacen también forma parte de lo que entendemos por experiencia sensible. En esta dirección, el pensamiento de Soto Calderón sobre la *performatividad de las imágenes* (2020) será muy importante, en su reflexión sobre los modos en los que las imágenes, independientemente de mostrar, se encuentran actuando y haciendo sobre nosotr*s. A lo

largo de la tesis revisaré que la vinculación receptiva con las imágenes no puede simplificarse a un acto de mera aceptación de lo que ésta allí. La idea de una aparición espectral que se ha desprendido del aparato y que actúa sobre el mundo social en tanto influencia maligna, es un punto de confluencia que encuentro en algunos de los posicionamientos más deterministas y "apocalípticos" (Eco, 1984) desde los cuales distintas el pensamiento materialista ha concebido el poder de las imágenes, ya sea como falsa conciencia (Engels, 2010), ideología (Althusser, 1974), o espectáculo (Debord, 1974, 2014). Aquí la vemos operar como un fantasma que se mueve, circula entre subjetividades, desrealiza o distorsiona la percepción del mundo. La imagen asociada al engaño y a la influencia perniciosa ha sido durante mucho tiempo producto de una serie de ansiedades en la historia de Occidente que se remontan desde Platón (Platón, 1992; Másmela, 1997), pero que también sobrevuelan en las conceptualizaciones sobre el espectáculo en Guy Debord (1974, 2004) o el simulacro en Jean Baudrillard (1995). Esta tradición paranoica continúa en nuestro presente abundante en todo tipo de polémicas[7] en torno a los efectos de las imágenes y las "malas" representaciones. Las imágenes nos afectan pero de maneras que, como veremos, distan mucho de ser literales o unidireccionales en el modo en el que nos transforman. También elegimos a las imágenes para entrar en ellas, muchas veces de formas no conscientes, intuitivas, al vislumbrar ahí el fulgor de una potencia que estaba esperándonos. En este sentido, considero que la teoría fílmica y especialmente los abordajes sobre espectatorialidad cinematográfica son herramientas muy útiles en debates más extensos sobre imágenes y producción de subjetividad para aprehender una noción del sí-mism* basada en las relaciones sociales de la mirada: a diferencia de mucho lo que aparece presente en muchos de las discusiones contemporáneas sobre representación, no sólo se trata de atender el efecto de lo que está siendo visto, sino la relación que tenemos con la misma experiencia de ver.

*V. Sobre l*s espectador*s:*

En muchos de estos debates sobre la cuestión política de las imágenes sigue operando por defecto un modelo comunicacional vertical que entiende a las economías del significado en términos de causa y efecto unilateral, que nos remite a las esquematizaciones heredadas de las primeras teorías sobre la comunicación y los medios de masas[8] (Narula, 2006). Desde la tríada aristotélica conformada por las figuras

[7]Algunas de estas polémicas actuales son revisadas en las conclusiones de la tesis.

[8]Si bien tempranos modelos científicos para el estudio de los procesos humanos de comunicación como la fórmula de Harold Lasswell en 1948 o los modelos de transmisión lineal como el de Claude Shannon y Warner Weber en 1949 han sido rotundamente cuestionados por distintos paradigmas sobre medios, algo de este principio mecánico se ha transferido a los modos de concebir lo qué nos ocurre cuando nos

de emisor-mensaje-receptor a la actualidad, se ha desplegado una tradición epistemológica que ha incorporado a la figura del receptor como aquella pieza de cierre que consuma la realidad sensible del fenómeno del arte o la comunicación, como aquel puerto discursivo, silente, sin cuerpo, historia o agencia, hacia el cual la obra se dirige para finalmente "tener sentido". La imagen "dispone" y "dice", mientras que el receptor "atestigua" y "acata" el sentido que ha sido transferido; de este modo, toda agencia y responsabilidad política pareciera tramitarse exclusivamente dentro de los contornos textuales. Francesco Casetti describe esta trayectoria de la siguiente manera:

> "Moldeado por las teorías dominantes de la era tales como la autosuficiencia del objeto significante o la linealidad del proceso comunicacional, el decodificador existía, si bien marginalmente, como una presencia específica (a pesar de que la recepción era una cuestión reconocida, se la consideraba secundaria al film en sí mismo, el verdadero centro de interés). Al decodificador también se le asignaba una función precisa pero limitada (se reconocía que cieras tareas debían ser pertinentes a las circunstancias de recepción, pero al mismo tiempo se asumía que éstas no debía tener influencia alguna en la transmisión del mensaje). Por lo tanto, cuando el espectador largamente desestimado fue capaz de recibir un cierto crédito, su perfil y alcance de actividad se vio reducido. En efecto, el espectador estaba concebido como alguien que meramente seguía una trayectoria predeterminada, registrando solamente lo que se le había sido dado y sirviéndose de códigos pre-establecidos para responder a un mensaje dirigido hacia él" (Casetti, 1998, p. 5).

Este presupuesto sobre la inercialidad del receptor, alguien que simplemente atestigua y confirma la existencia de la obra, ha sido cuestionado apasionadamente por varios frentes sobre todo a partir de una serie de aportes hacia fines de los sesentas realizadas en el campo de la teoría literaria y cultural que permitieron revisar a la *recepción como una actividad productora*. Distanciándose de la actitud cristalizada por la teoría crítica anterior sobre el lugar de las imágenes y la cultura de masas, los aportes epistemológicos de los *estudios culturales*[9] permitieron formular una imagen más

encontramos frente fenómenos sensibles como las imágenes y las distintas formas de vincularidad subjetiva, social e histórica que entablamos con ellas.

[9]Durante los años sesenta y setentas, los estudios culturales pasaron a tener en cuenta las nuevas configuraciones demográficas, culturales, socioeconómicas que estaban teniendo lugar en Inglaterra y otras partes del mundo: nuevas conformaciones de la clase obrera, con la fuerte aparición de la juventud como un sujeto cultural y político, otras formas de pensar la idea del consumo y el uso del tiempo, entre otros factores que hacían que las imágenes circundantes ya no pudieran considerarse emanaciones de una superestructura que sólo proyectaba ideología dominante, con sujet*s vinculados de manera predecible y acrítica a ellas.

compleja y menos determinada sobre la actividad receptiva, reconociendo el juego de operaciones simbólicas, negociaciones, elementos adaptativos y oposicionales (Hall, 1975), contextos de significación, comunidades interpretativas y marcos de participación que tienen un efecto necesariamente transformativo sobre los objetos de la cultura. En esta línea, los abordajes fundamentales de Stuart Hall permitieron desplazarse de supuestos conductivistas sobre la actividad receptiva que habían imperado silenciosamente como una suerte de lógica natural, ofreciendo nuevas perspectivas sobre la agencia del lector al detenerse en estudiar aquellas experiencias de "comunicación sistemáticamente distorsionadas" (op. cit.) que parecían desobedecer el lugar clausurado de la audiencia en los rígidos esquemas de producción-distribución-recepción a los que adherían tanto académicos como ejecutivos de la industria. En palabras de Hall, ni siquiera en el caso de los discursos dominantes "existen procesos unilaterales que gobiernen cómo los eventos serán significado" (op. cit., p. 124). La falta de equivalencia que el autor observa en la forma que tiene el mensaje del momento del que es producido al momento en el que es recibido da cuenta de cómo "las audiencias han 'hecho sentido' del mensaje de una forma diferente a la que se preveía, lo que realmente implica es que l*s espectador*s no están operando dentro del código dominante o preferido" (op. cit., p. 125). En estos procesos de recepción, el mensaje pasa a "ser detotalizado del código preferido" (op. cit., p. 127), para ser reescrito en un marco local o alternativo de referencia. Aquí pasamos a la idea de que las imágenes no solamente nos "llegan" desde afuera, sino que activamente las usamos, nos identificamos con ellas o despegamos, las subvertimos consciente o involuntariamente, entrecruzándolas con nuestra propia historia subjetiva y social. En este sentido, ni el texto está dado, ni el mensaje nos llega de una única manera, ni las imágenes nos determinan agresivamente, ni son enteramente nuestro fiel espejo.

Para seguir revisando las formas de vincularidad que entablamos con las imágenes, la tesis se servirá de muchos aportes de la teoría fílmica provenientes de lo que se conoció como "teoría de la pantalla" o "*screen theory*" en los setentas[10], de los abordajes materialistas históricos sobre las audiencias y estudios sobre espectatorialidad que se hicieron durante los años ochentas y noventas[11], así como sus revisiones críticas

[10]Del anterior modelo lingüístico-estructuralista que ponía el acento en los textos culturales como objetos autocontenidos y presuponía un lugar fijo para el espectador dentro de este sistema de significados, la así llamada "teoría de la pantalla" marca un nuevo momento del saber sobre el cine incorporando influencias como el marxismo, el psicoanálisis freudiano y lacaniano y el feminismo, para elaborar abordajes en los que cobra mayor relevancia la pregunta por la mirada, el deseo, su constitución, las dinámicas de involucramiento consciente e inconsciente con las imágenes y lo imaginario y las formaciones psíquicas, sociales, históricas y culturales de quien mira las imágenes.

[11]Podemos destacar los aportes de la teórica e historiadora del cine estadounidense Janet Staiger que, junto a David Bordwell y Kristin Thompson en los ochentas, propusieron un abordaje materialista histórico sobre las audiencias y la recepción de los medios, indagando en los modos en los que el

y reformulaciones contemporáneas. En mi tesis, fueron cruciales autor*s como Laura Mulvey (2001), Christian Metz (2002), Linda Williams (1989, 1991), bell hooks (1992), Elizabeth Cowie (1993) o Eve Oishi (2006), dado que muchas de sus contribuciones me permitieron arribar a una concepción más compleja sobre *la mirada* que ya no trata solamente de comprender la relación con lo que está siendo visto, sino aquella que entablamos como espectador*s con la misma *experiencia social de ver*, en donde también se pone fuertemente en juego la idea de la diferencia. Más arriba comentaba la importancia que tuvieron las reflexiones generadas dentro de los estudios sobre *espectatorialidad audiovisual* (Hansen, 1991; Mayne, 1993; Staiger, 2000), dado que éstas facilitaron claves sobre modos de hacer con y a partir de las imágenes, indagando en los modos en los que el espectador había sido construido históricamente en distintos dispositivos y contextos. En estos estudios se recupera la experiencia compleja de eventos de interpretación y experiencia afectiva que ocurren al momento en el que l*s espectador*s se acercan a las imágenes, permitiendo reconceptualizar a los modos de recepción como fenómenos susceptibles de ser historizados y complejizados, dando cuenta de un repertorio de posicionamientos subjetivos múltiples y móviles por parte del espectador, así como formas de participación y reescritura afectiva de los films. Aquí el enfoque teórico ya no pasa por pensar en las que la película se cierra en los ojos del espectador, sino los modos en los que éste genera una experiencia de apertura de las imágenes. Destaco en este sentido las contribuciones de Janet Staiger (2000) sobre las distintas maneras que el texto fílmico tiene de dirigirse al espectador; la autora parte del hecho de que no todos los films demandan un mismo tipo de actitud espectatorial de parte nuestra, en términos de intensidad, grados de involucramiento, dinámicas de participación. Por otra parte, en su abordaje, Staiger también tiene en cuenta las distintas estrategias de interpretación que l*s espectador*s llevan consigo a la hora de ir al cine. La autora refuta el acto de recepción como si fuese un acto transparente y uniformado, así como el estatuto casi inmanente con el cual el espectador había sido concebido. De este modo, propone pensar un conjunto de prácticas y modos de comprometer la propia subjetividad y el deseo en relación a determinadas imágenes como *formas de*

espectador había sido construido históricamente en distintos dispositivos y contextos. Muchas de sus intervenciones partían de discutir fuertemente con la Teoría de la Pantalla como paradigma predominante en la teoría fílmica de los años anteriores y su énfasis en el texto audiovisual como una fuente de modulación ideológica del espectador. En su libro *Perverse Spectators: The Practices of Film Reception* (2000), central para la confección de esta investigación, Janet Staiger afirma que si bien no puede negarse que el texto exista, "no puede dejar de insistir que no existe ningún tipo de sentido textual inmanente". De la misma manera, un* espectador* no puede ser conceptualizado con estos mismos grados de inmanencia, cuestionando la actitud prevalente en el discurso académico y sentido común de pensar la recepción fílmica como si fuese un acto transparente y uniformado, universal y deslocalizado. Aquella mirada debía situarse, ponerse en un cuerpo, localizarse, se debía dar cuenta de aquellos sentidos o vacíos de significado que la comprometen.

espectatorialidad perversa, modos de recepción que generan no sólo nuevas lógicas de uso de dichas imágenes, sino también nuevas formas de producir a partir de las mismas. Un planteo suyo que ha sido fundamental para la escritura de mi tesis es el situar teóricamente a la perversión menos como la trama de una excepción excesiva que como un modelo constitutivo de la mirada misma, presente en los modos materiales en los que emprendemos nuestras relaciones eróticas y afectivas con las imágenes (2000). En este sentido, la presente investigación está fuertemente influenciada por la noción de espectatorialidad perversa, la cual es desarrollada por la autora en dos postulados fundamentales. Por un lado, "l*s espectador*s pervers*s no hacen lo que es esperado" (op. cit., p. 37): es decir, no se puede anticipar, bajo ningún punto de vista, cómo es que l*s espectador*s vayan a reaccionar, a sentir, a involucrarse con las imágenes que están ante ell*s. En segundo lugar, "l*s espectador*s pervers*s rejerarquizan desde sus expectativas" (op. cit., p. 37): no se trata solamente de aceptar lo dado, sino de reconfigurar activamente la lectura, aplicando activamente un modo de mirar. De este modo, l*s espectador*s van a buscar cosas específicamente dentro de esas imágenes, impulsad*s por un deseo, una intención de contacto. Por otra parte, no solamente una misma película puede llegar a ser distinta para cada persona, sino que cada vez que una persona mira una misma película, ésta va a ser distinta. Lo que le encuentro a un film cada vez que lo veo no es algo que habla de la imagen como un objeto o texto en sí, sino de una variación en la mirada, un área activada de la sensibilidad que hace que el objeto signifique cosas distintas. La idea de que el sujeto no sólo es conducido hacia las imágenes en pos de una mismidad (aquello que forcluye la función de las imágenes a un mero sentido de representación), sino atraído por la ajenidad radical de lo que la imagen transmite o le hace sentir será una premisa muy importante para la tesis.

En esta dirección, me interesa revisar a las estructuras de vinculación imaginales, en una clave perversa y dinámica, como capaces de desorganizar las formas estables de organización de la identidad repartida en un sistema de correspondencias lineales. La *identificación*, el acto de labrar una relación subjetiva con un* otr*, alguien o algo, reconociéndose en éste o volviéndolo parte de sí, no es un fenómeno vincular estable, lineal, transparente o estático (Morin, 1972; Stacey, 1987; Cowie, 1993; Sedgwick, 1994; Muñoz, 1999; Metz, 2001, 2002). Aquella dicotomía planteada por Freud entre deseo e identificación -"se desea alguien" o "se desea ser alguien"-, es como "mínimo precaria" (Muñoz, 1999, p. 14). La experiencia de vincularse con una imagen, incluso de llegar a hallarse en ella, no necesariamente nos habla de una dinámica especular, un juego recíproco de equivalencias entre un sujeto y una imagen, sino que puede pensarse como una compleja articulación de diferidos. Mirar no es sólo recibir y aceptar lo que está allí, sino activar la construcción de un afuera y un adentro tentativos, ver a través, escudriñar para "ver mejor" o "ver distinto", reencuadrar

detalles, destacar y omitir sentidos, enfocar y desenfocar, subtitular, proponer capas de lectura; propiedades, todas, de las mirada espectatorial análogas a las funciones de una cámara o un procedimiento de montaje. Estos procedimientos de organización e intervención que ofrece la mirada generan una experiencia afectiva que no responde miméticamente al orden o a la importancia de las cosas que estamos viendo. Es importante tener en cuenta que cuando hablamos de los procesos de identificación con una imagen, éstos no siempre recaen enlazando psíquicamente a un sujeto con un personaje, sino que un sujeto puede identificarse con el "emplazamiento o la circulación de ideas, motivos o preocupaciones dentro de un film" (Cowie en Scahill, 2012), con aquello que Elizabeth Cowie (1993) describe como aquel deseo puesto en escena por el film. Por otra parte, siguiendo a Jackie Stacey (1987), aquellas distinciones tan taxativas entre el deseo y la identificación que caracterizaban a la teoría psicoanalítica fílmica tradicional, fallan a la hora de abordar la construcción de ciertas modalidades de mirada que involucran una articulación específica de ambos procesos. Finalmente, como plantea José Esteban Muñoz (1999), l*s espectador*s no sólo se acercan a la imagen, también se distancian de ella y la reelaboran en los propios términos, produciendo así juegos de *desidentificación.*

De este modo, la tesis analiza los modos en los que la inscripción y enunciación de los sujet*s en relación a las imágenes se gestiona al interior de sistemas inestables de relación que involucran cuerpos, afectos, signos y modos de producción en posiciones más bien relativas y mutables. La apuesta por pensar a las imágenes como un vector de diferencia (Soto Calderón, 2020, 2022) puede verse potenciada por una lectura del *fenómeno espectatorial en clave minoritaria*. Lo minoritario, como lo piensan Deleuze y Guattari (1990), no responde a la lógica numérica de un fenómeno, sino que afirma un poder cualitativo, remite aquella expresión generativa de la diferencia, cuya potencia parcial no es un signo de individualidad, sino que por el contrario, siempre tiende a lo plural y a la relación (2005). A la hora de caracterizar las formas que adopta esta mirada minoritaria, han sido sumamente valiosos los aportes de la teoría queer que ha pensado la mirada y la relación con las imágenes (Sedgwick, 1994; Muñoz, 1999; Oishi, 2006) refiriendo a modos de lectura de las imágenes que son modos de escritura, resaltando la conexión de ciertos sujet*s con el subtexto, el entre líneas, las zonas parciales de la imagen o el agenciamiento con los vacíos de significado del texto, reconociendo en sujet*s corridos de la norma mayoritaria del deseo, la capacidad de alterar y reorganizar los planos de significado de la imagen o los modos codificados de utilizar la propia imagen en sentidos latentes que sólo se activan ante el reconocimiento de ciertas miradas. En este sentido, las estrategias minoritarias de lectura de las imágenes extraen de su implicación otro tipo de placeres, afectaciones y retornos sensibles que no son lo esperado, constituyendo experiencias de implicación imaginal que no necesariamente se

derivan de las coordenadas de la "mismidad y el reconocimiento" (Oishi, 2006). Esto no tiene que ver con el avalar un sentido tácito o explícito que ya aparece conjurado en el texto, sino con un ejercicio propositivo en donde se formula lo que se desea ver. Por su parte, no basta con preservar imágenes, sino modos de mirarla y particularmente modos de mirarlas con deseo, como dice Eve K. Sedgwick:

> "Pienso que para much*s de nosotr*s en la infancia, la habilidad de apegarnos deliberadamente a unos pocos objetos culturales, tanto de cultura popular, alta como de ambos al mismo tiempo, objetos cuyos sentidos parecen ser misteriosos, excesivos u oblicuos en relación a los códigos más fácilmente disponibles para nosotr*s, se volvió una fuente primaria de supervivencia. Necesitamos que existan lugares donde los sentidos no se alineen ordenadamente con otr*s, y necesitamos investir estos lugares de fascinación y amor" (1994, p. 3).

En este sentido, mi estudio repara fundamentalmente en la oblicua atracción e intensidad diferencial con la que nos conectamos a las imágenes, destacando primordialmente la sensibilidad del *fan* como una forma de *recepción-producción organizada en torno al sentir* (Wilson, 2016). A la hora de pensar esta figura, he abrevado en muchas de las contribuciones de los *estudios sobre fan* o *fan studies* (Jenkins, 1992; Bacon-Smith, 2000; Hills, 2002; Staiger, 2005; Busse, Hellekson, 2014); los cuales implicaron un nuevo cambio de dirección dentro de los estudios culturales, habilitando la comprensión de la recepción subcultural y subjetividad fan como formas de vinculación textual transformativas y colectivas, capaces de cuestionando seriamente los modelos de autenticidad, originalidad y autoría única que aún persisten como formas auráticas a la hora de definir las lógicas de producción, circulación y recepción de imágenes y conocimiento. La teoría fan, en este sentido, ha reparado en el poder que tiene amplificar por vía del deseo aquellos espacios en la imagen que no han sido comprometidos por este sentido oficial, lugares donde los sentidos son más ambulatorios, menos precisos, en donde lo no-dicho puede ser activado como una reserva impredecible de posibilidad para lo aún-no-dicho. En esta línea, la tesis considera a l*s fans como un modo emblemático de estas relaciones complejas, perversas y transformativas con las imágenes, dado que estas mismas prácticas hacen nacer un modo de ver y un modo de desear que, como veremos, tiene consecuencias transfiguradoras en la propia materia.

VI. Deseo y materialización

Mi investigación amplía aquel señalamiento crítico de Anna Wilson frente a muchos de los estudios fans, en los que se suele priorizar la descripción de las operatorias textuales transformativas de l*s fans ejercen sobre los textos, y se pierde de vista la poderosa centralidad del deseo en estos fenómenos. Anna Wilson le atribuye el nombre de "intimidad amatoria" a esa particular forma de habitabilidad sentimental que caracteriza a las relaciones de los fans con sus imágenes adoradas, aquello que nos vuelve a reenviar a la figura de imagen como espacio autónomo que permite alojarnos, interrogando tanto a lo que el texto le hace a su receptor-amante, como lo que el receptor-amante hace con y a partir de ese afecto, generador de mundos y experiencias. La autora subraya que recuperar esa dimensión afectiva en la indagación de las culturas fans es central; y en este sentido realiza un llamado a abrazar aquello que l*s teóric*s de estudios medievales han denominado una *hermenéutica afectiva* o un modo de conocer que utiliza el afecto, línea en la que mi propio trabajo también se inscribe, afín también a la apuesta de Gilles Deleuze por construir experiencias pensantes desafiliadas del paradigma que corona a la verdad como un valor absoluto sin interés, pasión o cuerpo (dado que éste en última instancia, miente o se deja engatusar) (León, 2007). La noción de *amateurismo* (Keller, 2011; Disalvo, 2017; Cuello, Disalvo, 2019) es otro enclave fundamental para pensar estas prácticas de recepción con la imagen del *fan como amador de imágenes*, revelando así una posible y potente conspiración histórica entre la dimensión del sentir, el amar y hacer. Se puede decir que amante es un sujeto que hace de su amor, de una fuerte conexión sensible con algo o alguien, una práctica. En este sentido, "amar" es un modo de productividad que nace de una intensa actividad receptiva. Como nos invita a pensar el término amateur, este hacer amante no es un hacer experto. No es el hacer profesional que se le atribuye presuntamente a la razón desinteresada y deslocalizada, no tiene la autoridad de un pulso firme, frío, recto, sino que es el hacer mediante un traqueteo ardiente, errático, movido por un deseo hipervincular, es el hacer de las máquinas deseantes, que renuevan en cada movimiento su indeclinable pasión por la posibilidad (Deleuze y Guattari, 2010). Particularmente la apuesta crítica de Gilles Deleuze y Félix Guattari por una teoría relacional y profundamente generativa del deseo ha sido un soporte fundamental para el desarrollo de la investigación.

De esta manera, la presente tesis está interesada en enmarcar dichas prácticas, comunidades, espacios y lógicas de producción imaginal bajo el concepto de *máquinas deseantes* elaborado por, en tanto sistema de producción de deseo, máquinas de "producción de producción" caracterizadas por una circulación permanente de flujos y sentidos, provisorias estructuras conectoras e hipervinculares que se expanden y

reformulan en todas las direcciones, produciendo incesantemente imágenes, afectos y modos de afinidad colectiva (2010). El consumo, dimensión vinculada a la mera asimilación y comúnmente subalternizada a la hora de considerar teóricamente los procesos de producción cultural, es revisado por los autores como un elemento central del proceso productivo. *Todo es producción*, sostienen Deleuze y Guattari y, en ese sentido, ésta es simultánea al consumo y viceversa. Lo que producen las máquinas deseantes son modos de vinculación, apuesta de los autores que los lleva a una elocuente revisión antiedípica del deseo ya no como carencia sustantivadora, sino como trabajo conectivo multiplicante. Las máquinas son figuras óptimas para pensar el deseo, no por su rigidez o consistencia mecánica, sino por su capacidad frenética de vinculación y movimiento, por la capacidad que tienen de elaborar sistemas heterógeneos de posibilidad, donde al discontinuarse la función de algo, cambia el nombre del juego.

El circuito que desarrollan las máquinas deseantes de mi propio trabajo se despliega entre lo que *las imágenes nos hacen y lo que les hacemos a las imágene*s. En esta dirección, me propongo pensar enmarcar estas formas de actividad dentro del erotismo; llevándome a considerar no sólo las transformaciones que existen en el campo del significado, sino sobre todo de lo que está más allá. Lo erótico en mi abordaje aparece conceptualizado como un encuentro entre dos realidades de distinta naturaleza que produce transformaciones. En lugar de considerarlo alineado a una función reproductiva de los órdenes dados, me interesan aquí las posibilidades de refuncionalización y transmutación que lo erótico ofrece. Esto me remite, una vez más, a la noción de perversión en su sentido etimológico primario, la de ser un acto de repetición (versión) capaz de engendrar una diferencia, pero también con aquello que Gilles Deleuze señala acerca de pensar dicha perversión dentro de la teoría freudiana del deseo como una "tercera posición, sexual-perversa, que funda su autonomía en la dimensión que le es propia" (1989, p. 201).

En "Tres ensayos de teoría sexual", Sigmund Freud elabora el concepto de *perversión* como un desarreglo o divergencia en los circuitos relacionales (la producción de un sistema de conjunto que involucra partes corporales, funciones y objetivos) que constituyen las economías libidinales de satisfacción. La perversión se expresa ya sea a través de una desviación (desplazamiento o traspaso de objetos y funciones) o bien de una demora arbitraria en relaciones o fases consideradas "intermedias", "preliminares", "accesorias" para esta economía de gratificación y plenitud, y desentendidas de un propósito sexual final (1985). En este sentido, las perversiones supondrían una interrupción de las metas asignadas y las tendencias correctas estipuladas para el deseo, abarcando diferentes estilos sexuales en los que no se busca una descarga sino exagerar e intensificar la estimulación, en los que prevalecen

los medios por encima del fin, en los que el sexo es definido por juegos oblicuos entre elementos dinámicos e inasibles antes que por "la realidad" de un contacto directo y transparente, y en donde, desarreglando todo principio ontológico de verdad erótica, triunfa la imagen artificiosa de la obstinación por sobre la idea de orientación sexual (Disalvo, 2016). En efecto, el verosímil social y psicosexual que se ha construido en torno al sexo a menudo se ha asentado sobre la imagen temporal de un comienzo, un desarrollo y una consecución, sobre el trazado de una trayectoria narrativa en la que entran en juego sujet*s y objet*s de deseo "reales", que se comunican entre sí a través de relaciones directas, unidireccionales y transparentes (Laplanche, Pontalis, 1996). Las fantasías sexuales, el sadomasoquismo y todo aquel espectro de prácticas, conocimientos, sociabilidades, artefactos narrativos y consumos eróticos que ignoran, desvirtúan o interfieren con la norma autoritaria de la economía de satisfacción como estructura racional del placer y único orden lógico-sensible aceptable, parecen tener un efecto desustantivizante que la presente tesis quiere abordar. Esta clase de experiencias imaginales en donde se cruza el erotismo y lo imaginal corre a sus sujet*s y objetos del espacio y tiempo de "lo real" para producir otro formato de experiencia sensible donde las actividades de los cuerpos circulan en compañía de fantasmagorías, superficies imaginarias y trazados hipotéticos, y donde las posiciones subjetivas son más relativas pero no por ello menos materiales. Al recentralizar eróticamente la interposición inventiva de una narración, una condición, una distancia, un material sensible, una imagen que aplace o disloque la economía de satisfacción, dichas formas de placer mediado parecieran reflejar que el deseo está menos dirigido a objetos "puros", que a cámaras de relaciones donde sucesivamente se cobra y pierde forma.

Por su parte, la perversión, como un paradigma anti-normativo desde el cual entender el deseo como fuerza de transformación, ha sido reivindicada epistemológicamente por activistas y académicos de las culturas pro-sexo de comienzos de los años ochentas en adelante. Esta iniciativa desmoralizante supo abrir el campo para el ingreso de *teorías críticas de la sexualidad*, habitadas desde la primera persona, en una posición marginal o directamente periférica al higienismo del pensamiento académico (Vance, 1984; Willis, 1993; Foucault, 1997; Hollibaugh, 2000; Allison, 2000; Califia, 2000, 2002; Rubin, 2012), que son muy importantes para mi trabajo. En efecto, mi investigación le debe mucho a las reflexiones en materia de política sexual aportadas por activistas y autor*s de las culturas sexo-radicales de comienzos de los años ochentas en adelante, perspectivas concebidas desde una primera persona eróticamente situada, que han permitido abordar de manera desmoralizada e inventiva la compleja multidimensionalidad de lo que consideramos como "experiencia sexual", resaltando el lugar fundamental que tienen en ella elementos considerados intangibles pero a la vez profundamente materializadores. Por un lado, es fundamental destacar que

históricamente los universos de imágenes han participado activamente de la configuración de una sensibilidad sexual; mientras que, por el otro, el erotismo puede pensarse como un fenómeno de ejemplar complejidad que involucra diferentes grados o componentes de materialidad e inmaterialidad, cuerpo e imagen, existente e imaginario (Laqueur, 2003). El erotismo pone en relación a sujet*s que están con objetos que no han sido; a sujeto probable con objeto imposible; a sujeto que se torna placenteramente objeto; a objeto que por la gracia animista del deseo, se convierte en sujeto dramático.

Para entender la complejidad de los cruces entre deseo, identificación y desidentificación que se juegan entre los cuerpos y las imágenes, los canales negociados y variables entre materialidad e inmaterialidad, considero fundamental retraerme a la noción de *fantasía* como un sistema de deseo, un territorio volátil de especulación y exploración subjetiva en donde se desajustan las fronteras de "lo real" y se ensayan otras condiciones de posibilidad, primero a partir de la forma especulativa de una imagen (Williams, 1991; Cowie, 1993). La fantasía es una producción imaginaria en clave de narración, capaz de labrar extraordinarios escenarios de negociación de cercanía y distancia entre sus sujet*s y objetos, un lugar en donde se improvisan y organizan, a través del acto estimulante de imaginar, narrativas que se suspenden y reactualizan, juegos de relaciones entre mi cuerpo, otros cuerpos, afectos, placeres, escenarios, sensaciones. En este sentido, como señala Joanna Russ (2014), la fantasía no solamente tiene que ver con ficciones del deseo, sino con un *deseo que permanentemente se expresa en forma de ficción*. La fantasía es justamente aquel punto de encuentro por excelencia del principio imaginal y el deseo, aquella experiencia capaz de labrar extraordinarios escenarios de cercanía y distancia entre sujet*s y objetos, e incluso llegar a desarmar estas posiciones, un lugar en donde se improvisan y desarman juegos de relaciones entre cuerpos, narrativas y placeres (Stryker, 2008). Asimismo, este lugar de intermediación narrativa que poseen las imágenes nos permite complejizar las maneras en las que se conciben las experiencias sexuales caracterizadas en muchos casos por una ontología de verdad y realidad material.

A lo largo de la tesis, busco entender el modo en el que se desenvuelven ciertas relaciones intensivas con las imágenes, entendiéndolas como vinculaciones que alojan el potencial de conducirnos a formas de deseo, conocimiento y encarnación en tensión con el principio de realidad. Justamente por eso es importante para esta tesis observar el modo en el que las imágenes aparecen y actúan como acontecimientos en la vida de las personas, dejando su huella en nuestras historias, en muchas ocasiones, inaugurando en nosotr*s una "primera vez", una vía de posibilidad. Esto, una vez más, me lleva a inscribir a la imagen dentro de la noción de *experiencia* (Scott, 2001), el modo en el que ésta implicó en muchos casos el acceso o la aparición a una forma de conciencia disonante dentro del curso histórico o la realidad social de las personas, inaugurando

una visión de otro mundo construido y luego expandido a fuerza de deseo. Por más efímeros o intangibles que sean estos espacios, entrañan enclaves de posibilidad material o vías de materialización para sujet*s que en muchos casos fueron situados en posiciones muy precarias de existencia o viabilidad. De hecho, el vínculo con las imágenes es crucial en la vida de personas que se encontraban al margen de los dominios de lo imaginable. En este sentido, las personas desplazadas de los dominios de la visibilidad autorizada se sirvieron de manera desviada de las imágenes que las rodeaban, no sólo para forjar este lenguaje de supervivencia sino formas de despliegue social y erótico, una economía del poder basada en símbolos e iconografías, contraseñas e indirectas que toman ventaja de las posibilidades encriptadas de la parcialidad, la jerga y el subtexto para invocar el deseo de un modo visual que, al mismo tiempo, eludía las formas normativas de la inteligibilidad.

En esta dirección, me interesa pensar de qué manera las vinculaciones deseantes con las imágenes pueden pensarse como cauces de realización, contribuyendo con aquella dimensión del pensamiento materialista que tiene un lugar para la subjetividad, que no necesariamente se forcluye en su intención de explicar objetivamente el mundo, sino llegar a transformar el mismo. Me interesa pensar el surrealismo justamente como una apuesta por un materialismo no mecanicista, que abrace lo indeterminado. Yendo en una dirección análoga, los saberes *trans* han sido una fuente clave para pensar estos cruces entre deseo, identificación, imágenes y experiencia, y permitirnos *complejizar aquello que se entiende por materialidad* (Wilchins, 1997; Cabral, 2003, 2009b, 2011, 2014; Stryker & Whittle, 2006; Bettcher, 2007, 2014; Stryker, 2008; Serano, 2012; Stryker & Aizura, 2013). A la hora de revisar el término "transgeneridad", Mauro Cabral lo concibe como "una concepción a la vez materialista y contingente del cuerpo, la identidad, la expresión de sí, el género y la sexualidad" (2011, p. 97). En este "espacio heterógeneo por definición" conviven de manera articulada pero también conflictiva,

> "un conjunto de narrativas de la carne, el cuerpo y la prótesis, el deseo y las prácticas sexuales, el viaje y el estar en casa, la identidad y la expresión de sí, la autenticidad y lo ficticio, el reconocimiento y la subversión, la diferencia sexual y el sentido, la autonomía decisional y la biotecnología (…) " (op. cit., p. 97).

A menudo, el cisexismo académico ha obliterado por completo nuestros saberes, dejándonos aparecer únicamente bajo la forma de tropo, construidos como la ejemplificación de una construcción discursiva o performativa del género, como impostor*s con proclividad a las mascaradas, o una experiencia pre-teórica que sólo puede ser explicada por una mirada cis que nos confina a un lugar puramente

testimonial en el que se muestra cómo pasamos a convertirnos de "lo que no somos" a "lo que somos". Estos lugares comunes que han buscado hacer sentido de nuestras vidas terminan por reconfigurarnos a una suerte de estatuto de imagen, objetos de interpretación crónica. En este sentido, los conocimientos que hemos producido nos permiten revisarnos a nosotr*s mism*s como sujet*s que miramos, deseamos y nos vinculamos activamente con las imágenes, siendo atravesad*s, pero al mismo tiempo poniendo en crisis un modelo binario sobre la verdad y la mentira[12] que funciona de manera escópica (Wilchins, 1997; Serano, 2012; Bettcher, 2007, 2014), involucrándonos por el contrario en procesos de materialización en donde la imagen puede pensarse como iniciadora en circuitos de experiencia vinculados a la autonomía corporal. Las epistemologías trans han generado poderosos aportes a los nuevos materialismos. El trabajo de Karen Barad que cruza la teoría trans con el campo de la física cuántica es especialmente notable en este sentido, restituyendo lo indeterminado y experimental en el corazón ontológico de la materia, destacando el modo en el que se desenvuelve de forma "promiscua e inventiva en su deriva agencial", de una forma prácticamente "imaginativa" (2024, p. 106). Las premisas de Barad son afines a la de esta tesis, en su afán por interrogar "la materialidad que existe en el acto de imaginar" así como "las capacidades imaginativas que hay en la materialidad", con el fin de probar la "tendencia natural de la materia y sus capacidades para formar lazos corpóreos imaginativos, deseantes y afectivamente cargados" (op. cit., p. 106).

Metodología

Pensar es imaginar, operando con y a partir de imágenes. No hay efectivamente pensamiento sin imágenes, dado que éste puede ser concebido como un modo de praxis intelectual basado en la inscripción sensible y participación creadora de realidades. En consecuencia, la presente tesis propone procesos de pensamiento elaborados *a través* de las imágenes, acercando, asociando y oponiendo diversas teorías, artefactos, eventos, afectos derivados de la producción imaginal o el vínculo con las imágenes, atendiendo a las revelaciones o nuevas visiones que estas combinaciones entrañan. La presente investigación se desarrolla a partir de una *puesta en serie* de distintos objetos artísticos, prácticas culturales, formas de subjetividad, discursos sociales, aproximaciones teóricas,

[12]Coincido con Talia Mae Bettcher, en la necesidad de un abordaje teórico trans que cuestione las limitaciones de un modelo binario, incluyendo aquella dicotomía moral entre "binario" y "no binario" (2014). No se trata, en ese sentido, de romper con el binario de género que contrapone hombre/mujer para reemplazarlo con un paradigma binario sobre modos de encarnación corporal, la oposición entre "binario/no binario". En todo caso, encuentro mucho más útil, el desmantelamiento del paradigma "verdad/mentira" que nos afecta de modo transversal, a distintas personas que habitamos la diferencia corporal de distintas maneras.

trayectorias epistemológicas, producciones personales, expresiones comunitarias y experiencias sensibles. Estos elementos de forma y procedencia heterogénea son reunidos a partir de un criterio de montaje, que dará lugar al cuerpo de la investigación. Las posibilidades metodológicas de trabajar sobre un corpus plural, que no obedece a la unidad de autor, concepto, período, disciplina o cronología, son desarrolladas por Paula Lucía Aguilar, Mara Glozman, Ana Grondona y Victoria Haidar (2014). En lugar de comenzar la investigación sobre la base de un objeto previamente constituido, "a partir del montaje, se trata de producir un objeto que tendrá longitud, volumen, dimensiones", con la finalidad de responder las hipótesis de investigación en lugar de antecederlas (Aguilar et al, 2014, p. 37). De este modo, mi trabajo de investigación se ha desarrollado a través de películas, dibujos, fragmentos de diarios, extractos de poemas, ficciones, estudios científicos, reseñas y anécdotas, entre otros elementos parciales. El criterio de "corte" (op. cit.) tiene que ver con encontrar en estos materiales vías para pensar ciertas formas de vincularidad imaginal que se caracterizan por su intensidad erótica y afectiva, que portan cierta marca social de exceso, y que componen espacios autónomos o zonas imaginales que contradicen el principio de realidad y los órdenes de verdad de un determinado tiempo. Estas mismas piezas del corpus pueden ser pensadas en sí mismas como imágenes, incluyendo dentro de esta categoría, a teorías, fuentes bibliográficas y narrativas que están proponiendo regímenes de visión, distribuyendo sentidos y pulsando sobre la imaginación social de un tiempo.

Por otra parte, a través de estas elementos distintos, me propondré llevar a cabo un proceso de pensamiento que buscará *hacer visualizable* determinados aspectos, problemas o relaciones entre "secuencias que no participan de los mismos campos de saber, de las mismas condiciones de producción o dominio de objetos" (Carvajal, 2016). A la manera de las operaciones simbolistas, este ensamble de heterogeneidades no tiene el propósito de recuperar una imagen final, conclusiva, sino descubrir qué fuerzas y circuitos de relación, qué *dominios interdiscursivos* (op. cit.) se ponen en juego cuando los elementos que usamos para pensar se acercan y separan entre sí[13]. La noción metodológica de *problematización,* entonces, se vuelve relevante a la hora de construir y trabajar con este corpus de abordaje, dado que ésta no se basa en la unidad del objeto, sino en la puesta en relación[14]: "al poner en juego relaciones entre distintos elementos, una problematización supone un haz de interrogantes que pueden combinarse de diverso

[13]En este sentido, el simbolismo es definido de una forma muy interesante por Jacques Rancière como "el fracaso del pensamiento a la hora de darse a sí mismo un cuerpo, la nube que flota en la frontera que existe entre dos modos de pensamiento y que amenaza a aquel pensamiento que busque unificarlos en uno solo" (2011b, p. 47).

[14]"La problematización como operación analítica (reproblematización) permite romper con la evidencia de unidad al tiempo que rastrear, reagrupar, condensar y redisponer los elementos que la conforman" (Aguilar et al, 2014, p. 51).

modo y con ello producir nuevos sentidos" (op. cit. p. 49). Es, como lo plantean las autoras, una estrategia de *rarificación* de la evidencia, que apunta a "analizar genealógicamente las relaciones de fuerza, de saber y poder, los modos en los que se fue moldeando aquello que se presenta como dado" (op. cit., p. 51).

El trabajo con sistemas culturales, materialidades heterodoxas, campos intangibles, presencias difusas, afectos y efectos de sentido que desafían lo que vendría a ser el dominio "objetivo" sobre el que se investiga, constituyó para mí un desafío estimulante. Dichos aspectos suelen ser desestimados como latitudes legítimas de investigación ya que por su exceso de subjetividad, condición contingente o materialidad compleja entran en tensión con aquel principio dogmático de realismo epistemológico basado en una férrea concepción objetivista, universalista, higienista y utilitarista sobre lo que verdaderamente implicaría un conocimiento "real" y/o "útil", basado en la evidencia concreta. En este punto, la tesis se inscribe en una línea cualitativa de investigación. El abordaje cualitativo se caracteriza por ser un marco procedimental que responde a la necesidad epistemológica de producir conocimiento a través del eclecticismo, la experimentación, la interdisciplina, la reflexividad, la contingencia y la propia condición situada tanto de la teoría como del método de investigación (Ford, 2014; Windsong, 2016). Adrienne Evans y Mafalda Stasi (2014) señalan que la forma en la que los marcos cualitativos de investigación, en su carácter permeable, economías de reescritura y formas de incorporación de nuevas perspectivas, han problematizado el sellado tradicional entre empirismo y "realismo" en una investigación. Al estar abiertos a la invención, a los desafíos epistemológicos y a la revisión continua de sus lógicas internas, estos marcos se han vuelto más receptivos a aspectos irrepresentables para la investigación tradicional, como por ejemplo, la experiencia sensible o los efectos materiales de un fenómeno inmaterial, complejizando y abriendo nuevas preguntas sobre lo qué se considera conocimiento (y qué es lo que se considera valioso de un conocimiento).

Profundizando en esta línea, la dirección cualitativa en la presente tesis resulta, sin duda alguna, la más apropiada, dado que lo que aquí se está contemplando son complejas redes locales compuesta por posiciones subjetivas que interactúan entre sí, artefactos culturales, efectos de sentido, dinámicas de participación y experiencias sensibles en las que variables afectivas presuntamente inmateriales tales como "pasión fan", "las producciones de la imaginación" o "el erotismo de una ficción", poseen un protagonismo central. Es importante resaltar que dado que la presente tesis orbita fuertemente en torno a cuestiones vinculadas a la subjetividad y la relación erótico-afectiva con las imágenes, un riesgo potencial que quería evitar a toda costa era incursionar en cualquier forma de psicologización de las experiencias. En una línea similar, si bien la investigación presta especial interés a las dinámicas de consumo e

interacción con las imágenes, tampoco quería inscribir mi reflexión en el terreno sociológico. Es importante recordar que los lineamientos de la presente investigación están centrados en el campo sensible de las imágenes, entonces es justo esperar que el conocimiento se derive del contacto y la praxis con ellas.

Por otro lado, la presente investigación tiene una fuerte orientación hermenéutica, basada mayormente en la elaboración de cruces y movimientos interpretativos entre diferentes casos, fenómenos, conceptualizaciones, argumentos teóricos y líneas epistemológicas entre campos diversos del conocimiento tales como teorías de la imagen audiovisual, estudios culturales, teorías sobre espectatorialidad, estudios fans, epistemologías trans, teoría queer, y estudios sobre afecto. Es importante tener en cuenta que estos no son campos unitarios de conocimiento marcados por un cierto tipo de identidad teórica, sino más bien, arenas de discusión plural, no exentas de conflictos y reformulaciones. Por otra parte, la centralidad que tienen dentro de la investigación nociones tales como la fantasía, el deseo, la imagen, la experiencia sensible o la creencia dentro de esta investigación perfilan a un objeto escurridizo que se resiste a ciertos marcos normativos, que busca escapar a todo esencialismo, reducción mecánica o posición determinista sobre los fenómenos aquí estudiados. Por este motivo, he adoptado una *estrategia interdisciplinar*, que se adapta mejor a esta premisa de pensar a las imágenes no como objetos pertinentes a un único campo o enfoque, sino como formaciones sensibles que permiten llevar adelante procesos de conocimiento e imaginación.

A lo largo de este trabajo, complementaré el recorrido escrito con el uso de *figuras*, presentando una o más imágenes de obras, fotogramas o documentos, que en algunos casos serán desarrolladas en profundidad como momentos de análisis, y en otros servirán más bien como elementos que facilitarán la asociación entre conceptos por la vía sensible. El criterio de aparición de las figuras dentro del cuerpo de texto da cuenta de distintos grados de relación y de autonomía que las imágenes empleadas poseen con el curso argumentativo del escrito. Hay imágenes que se vinculan específicamente a aquello que el texto está diciendo, por ejemplo, en la figura 24 del segunda parte (pág. 227), en la que se revisa la historia cultural del desmayo como desorden de la sensibilidad e impostación intrínsecamente femenina y sus efectos en los distintos sujet*s. La imagen incluida es “A Dandy Fainting, or an Exquisite in Fits: Scene a Private Box Opera”, una caricatura de 1818 de Isaac Robert Cruikshank, y mi intención aquí es ilustrar el modo en el que se puso en juego visualmente este discurso, llevando a cabo un breve análisis de esta figura. Por otro lado, hay imágenes usadas que no están conectadas a ninguna mención del texto; su lugar aquí tiene que ver con ayudarme a pensar o enseñar bajo la forma de imagen otro aspecto de la idea que está presentando el texto. Esto ocurre, por ejemplo, en la figura 4 de la primera parte (pág.

72). Anteriormente se estaba realizando una caracterización de la poética simbolista, que concibe a la obra como un concierto de heterogeneidades y se preocupa particularmente por las conexiones invisibles de estos fragmentos. Si se traslada esta visión de montaje de la obra al mundo, se terminan de comprender las connotaciones cósmicas que tiene este punto de vista estético y filosófico. La imagen que aparece debajo de este planteo argumentativo es la pintura "Finale (Sonata del Sol)" del simbolista checo Mikalojus Konstantinas Čiurlionis de 1907. El criterio por el cual la imagen es usada tiene que ver con el modo en el que hace aparecer aquel motivo frecuente en el imaginario simbolista, la telaraña, así como también la disposición cósmica de elementos, terminando de redondear aquella caracterización del simbolismo de manera visual.

En otros momentos del escrito, las figuras van a contener más de una imagen, porque lo que aquí me interesa desarrollar es más bien una relación entre éstas. Un caso es, por ejemplo, es la figura 22 de la segunda parte (pág. 221) en donde hablo sobre los modos en los que el fenómeno cultural de la Beatlemanía era experimentado catárticamente como un sentimiento colectivo, pero también ridiculizado. Aquí acerco una fotografía de uno de los gestos visuales más reconocibles de aquel furor fan, el de sus jóvenes seguidoras gritando y rompiendo en llanto en uno de sus conciertos de 1965, y la acompaño de una fotografía de los mismos Beatles parodiando esta gestualidad fan en 1963. Más allá de que pertenezcan a contextos diferentes, el criterio de este montaje se basa en ayudarme para expresar de manera sensible una idea o punto de vista. En la figura 8 de la tercera parte (pág. 285), encontramos un montaje de dos imágenes de procedencias aún más diferenciadas. El desarrollo escrito busca situar al sujeto que va a ser el centro de mi estudio, Lou Sullivan, en el ecosistema imaginal y contexto contracultural de los setentas en el cual iría forjando su propia idea deseada de masculinidad y esbozando su propia transición. En esta figura 7, acerco una fotografía de Lou del año 1980 con una ilustración de 1974 de Wilton David, en la que se ve a un joven desnudo tendido detrás de un fondo floreado. Si bien la foto de Lou post-cirugía y tomando sol con su pecho descubierto en un parque corresponde a un momento posterior al que me encuentro trabajando, me interesa aproximarlas para especular, por vía de su afinidad gráfica, sobre una posible correspondencia espiritual. Hay una especie de resonancia entre las dos que me parece importante resaltar no a través de un análisis explicativo sino por medio de su montaje visual, y la intervención del epígrafe de la figura, que destacará en este caso, "imágenes de una homosexualidad pastoral".

Me he decidido por una escritura en primera persona que ponga el énfasis en lo subjetivo, expresando el modo en el que el trabajo con las imágenes impactan la sensibilidad de quien escribe. Esta primera persona tiene el fin de conducir al lector de manera intensiva por las elaboraciones, proponiendo un recorrido intelectual que no

descarte la cercanía o la modulación afectiva, a diferencia de aquel presupuesto objetivo que establece que a mayor distancia, más legitimidad epistemológica. El estilo mismo de escritura de la tesis se inscribe dentro de una forma ensayística, movido por una necesidad de presentar las ideas de un modo narrativo y visual, estableciendo una conexión cercana y sensible con aquellos objetos y cuestiones que me encuentro pensando. En este sentido, ha sido de enorme influencia para esta forma escritural el trabajo constelativo de teóricos como Walter Benjamin o Jean-Louis Comolli, que desarrollan su pensamiento ya no en cadenas de exposición y sucesión argumentativa, sino a través del montaje elíptico de episodios reflexivos, momentos en los que el sujeto se detiene a considerar un aspecto de la cuestión y luego pasa al siguiente. Retomo aquí la noción de problematización como aquella operación transversal que conectará estos momentos parciales, pero cuya forma terminará de revelarse a través del recorrido, por acumulación y contraste.

Por último, esta tesis tiene el propósito de alentar el necesario desafío intelectual que implica el investigar "sobre todo aquello que le haga latir cosas al cuerpo" (Cabral, 2015) frente a aquella desconfianza histórica de la academia a incorporar temas o métodos provenientes de localidades corporales, eróticas y afectivas de la propia experiencia, y poder reconocerlas como emplazamientos de saber. La investigación, en ese sentido, sigue siendo pensada sobre el presupuesto tradicionalista (y profundamente colonial) de labor intelectual sin cuerpo que produce efectos fuertemente higienistas y termina promoviendo jerarquías epistemológicas en los que nada de lo que concierne a la propia materialidad situada o al sistema de pasiones del investigador* puede llegar a ser dignificado como conocimiento. Y en este sentido, una de las primeras cosas que me entusiasmó de este proyecto de investigación fue la posibilidad de poder reflexionar críticamente sobre y a partir de algo en lo que estoy tan involucrado. Si bien todo el trabajo de investigación está elaborado desde mi primera persona que reconoce la situacionalidad y la subjetividad de la labor reflexiva, hacia el final de la última sección decido ponerme en escena, como persona trans cuyo propio recorrido vital y transicional estuvo intrínsecamente vinculado a las imágenes. La incorporación de este momento autorreflexivo fue una decisión consciente que surgió durante la escritura del tercera parte de la tesis: por un lado, el trabajar sobre los diarios de Lou Sullivan me hizo revisar retrospectivamente mi propia biografía trans en relación a las imágenes, y por otro, sentía que el compartir algo de mi propia historia sintonizaba con esta forma de pensar la pasión, la vivencialidad íntima y la transformación de la materia como un modo de conocimiento.

Sosteniendo la necesidad de una colaboración entre pasión y pensamiento, la presente tesis afirma que el hecho de estar demasiado metido en cosas que tocan demasiado de cerca no debería ser jamás una limitación para la investigación, sino más

bien un problema en el sentido deleuziano y harawayano del término, es decir, una aventura, un riesgo atractivo, una complejidad anhelada, un caos voluptuoso. El salir al encuentro con todas estas formas de complejidad y diferencia es como poco una motivación catalizadora para esta tesis. Por último, en la inscripción hermenéutica que mi tesis tiene está el compromiso de pensar a la teoría no como la expresión de una razón ascética y abstracta, sino como un modo de inscripción sensible, participación en el mundo y como una máquina de confección de imágenes, habitáculos desde los cuales habitar y percibir el mundo. En el reconocimiento de estas dimensiones sensibles y sensuales de la teoría, también relampaguea la necesidad de reclamar nuevas formas de imaginar y vincularse eróticamente con el conocimiento.

Antecedentes:

El germen de esta tesis se encuentra en mi trayecto como Becario Doctoral de la Universidad Nacional de La Plata (2016-2022), con un proyecto de investigación iniciado en el año 2016, bajo el título "Pornografía, comunidades y ficciones fandom. Estrategias de contraproducción y agencia inventiva en nuevas formas contemporáneas de imaginación pornográfica" y la dirección de Fernando Davis. Durante esta etapa inicial, me proponía investigar el universo cultural y erótico de ficciones, prácticas de contraproducción *amateur* y experiencias de vincularidad sexual y afectiva con imágenes por parte de distintas comunidades de fans. Mi propuesta inicial por aquel entonces era indagar en la experiencia de afectación que l*s fans sostenemos con las imágenes, abordando aquellas formas de experimentar eróticamente las posibilidades de la ficción en textos culturales no necesariamente sexuales en sí mismos, con el objetivo de des-esencializar aquello que se entiende por cualidad o condición erótica de una imagen. Este componente erótico no sólo estaba en los objetos producidos, sino que se desenvolvía como una energía pasional en los modos de producir, intervenir y auto-situarse dentro de los textos, así como en los lenguajes efusivos que atravesaban estas formas de contacto y producción subcultural. Por otra parte, me entusiasmaba trabajar sobre un terreno afectivo que conocía de cerca, desde la primera persona, siendo capaz de recomponer el mapa de mi vida a través de las sucesivos involucramientos apasionados que sostuve con distintas ficciones, influencias y apegos imaginarios[15].

[15] Por citar algunos de estos amoríos viscerales, en orden cronológico: los Beatles, los BackStreet Boys, las Spice Girls y algunas otras bandas pop de los noventa, luego una elipsis importante hacia el hair-metal de Mötley Crüe pero también rock más extraño de los sesentas y setentas con Alice Cooper, Black Sabbath, David Bowie, los New York Dolls, Lou Reed, Ramones, Iggy Pop, Clash; el metal de Megadeth, Iron Maiden, Judas Priest y Venom; amaba a Brandon Lee y a su película *El Cuervo*; me obsesioné con todo lo que tenía que ver con *X-Files*, las creaciones de Chris Carter; el universo de los surrealistas (la

Me interesaba, en una primera instancia, discutir con ciertas posiciones tradicionales en el estudio de las imágenes pornográficas centradas en el realismo gráfico y la ilusión de acceso directo "a una verdad del sexo y de los cuerpos", y en todo caso, conectar este potencial erótico de las imágenes en relación a prácticas deseantes, saberes y labores en donde juega un papel crucial el papel de la fantasía y la imaginación (Russ, 1985; Laqueur, 2000; Brown, 2013). Por aquel momento, en la Facultad de Artes no eran muy frecuentes las aproximaciones al campo de la sexualidad desde el terreno de las imágenes mismas; en ese sentido, fue muy valiosa la experiencia de participación en el grupo de investigación Micropolíticas de la Desobediencia Sexual[16], que apostó a construir, desde la investigación académica, un cuerpo teórico y crítico entre prácticas artísticas y políticas sexuales como una vía cardinal de conocimiento. Conformado en el año 2012, aquel grupo de investigación fue clave en tanto generó la confluencia de distint*s investigador*s, artistas y activistas en un espacio de participación institucional en el que se compartían y discutían saberes vinculados a la teoría queer y los feminismos post-estructurales, hasta aquel entonces poco interrogados en la institución, promoviendo una comprensión de las imágenes como tecnologías sexopolíticas mediante las que se configuran tramas de poder, formas de agenciamientos y modos de producción (2014). Desde sus inicios, el grupo se desafilió de todo presupuesto esencialista en su abordaje sobre la relación política entre

primer identificación que abracé conscientemente en mi vida), después a mis dieciseis años descubrí a la banda galesa Manic Street Preachers, que al día de hoy ocupan el podio incolúmne del grupo musical de mi vida. Ya más de adulto, comulgué con otras obsesiones: comedias británicas como *Monty Python*, *The Mighty Boosh* y *The Young Ones*, el cine de David Lynch y Quentin Tarantino, Siouxsie & The Banshees, Lydia Lunch, la biografía y obra de gente como Lord Byron, Allen Ginsberg, Aleister Crowley, Kathy Acker y tantísimos otr*s. No estoy hablando de gustos aquí ni ésta es una mera enumeración de favorit*s, hablo de atravesamientos singulares con imágenes que han tenido un valor tridimensional en mi mundo interior, vincularidades con las que he tenido una historia y que al día de hoy, en esta visión de conjunto, me sirven para contar la historia de mi vida.

[16] Desde el año 2012 hasta el presente 2024, el grupo de investigación Micropolíticas de la Desobediencia Sexual desarrolló sus actividades en el trascurso de tres proyectos diferentes de investigación dirigidos por Fernando Davis, radicados en el IPEAL (Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano) y acreditados en el marco del Programa de Incentivos a Docentes Investigadores. Presentados en orden cronológico, estos proyectos fueron "Micropolíticas de la desobediencia sexual en el arte argentino contemporáneo. El cuerpo como soporte de insubordinación poética y política" (código B262) desarrollado a lo largo del período 2012-2015, "Genealogías críticas de las desobediencias sexuales desde el sur. Contraescrituras, tecnologías sexopolíticas y dispositivos de subjetivación (1982-2012)" (código B316) durante el período 2016-2019, y "Desajustes sexuales de la historia del arte desde el sur. Tecnologías de archivo, visualidades críticas y temporalidades queer" (código B385) a lo largo del período 2020-2024. Durante su trayectoria, como indican los títulos de cada uno de estos proyectos, el grupo Micropolíticas de la Desobediencia Sexual se encontró atravesado por un prisma de intereses y zonas de problemas específicas desde los cuales abordar la relación entre arte, sexo, cuerpo, imagen, política, conocimiento, experiencia sensible, temporalidad y territorio, dando lugar, estímulo y raigambre teórica a una irradiación de investigaciones colectivas e individuales.

cuerpo, imágenes y sexo, poniendo el énfasis, en su lugar, en los fenómenos de la *contraproductivización*, observando el modo en el que las mismas tecnologías involucradas en la producción disciplinaria de cuerpos y subjetividades eran susceptibles de ser apropiadas y tergiversadas al interior de sus respectivas operatorias (op. cit.).

A lo largo de la historia prolífica del grupo, se fueron desarrollando una serie de investigaciones colectivas e individuales, se organizaron eventos académicos como las cuatro Jornadas de investigación sobre desobediencias sexuales, prácticas artísticas y agenciamientos colectivos[17] realizadas durante los años 2012 y 2015, mesas de discusión entre investigador*s, artistas y activistas destinados a complejizar la conversación pública sobre los modos (sexuados) en los que entendemos la relación entre imágenes y subjetividad[18], así como ciclos de proyección audiovisual en los que circuló la obra de realizador*s *underground* queer como Derek Jarman o Kenneth Anger, entre otr*s[19]. La Cátedra Libre Prácticas Artísticas y Políticas Sexuales, dependiente de la Secretaría de Arte y Cultura de la UNLP, a cargo del mismo grupo de investigación, fue otro espacio desde el que, como docente, pude profundizar en muchas de las ideas, bibliografías y ensambles conceptuales que dieron carnadura teórica a mi tesis. Durante el período 2014-2016, he participado de los cuatro seminarios y distintas actividades[20] que la cátedra ha realizado dentro de la Facultad de Arte, ensanchando mi línea de investigación sobre tecnologías de la imagen, pornografía, espectatorialidad y comunidades de fans.

Otra referencia fundamental para la génesis de esta investigación fue el Grupo de Trabajo Políticas Visuales de los Afectos (2014-2015) que coordinamos con Juan Nicolás Cuello en la sede del Laboratorio de Investigación y documentación en prácticas artísticas contemporáneas y modos de acción política en América Latina (LABIAL). Éste fue, a lo largo de dos años, un espacio de efervescente experimentación teórica y puesta en común de conocimientos minorizados desde el que abordamos interrogantes pertinentes al campo de la imaginación política, los estudios sobre afectos,

[17] A continuación, repaso en orden cronológico, las convocatorias en las que se fueron formulando cada una de estas jornadas: "¿Qué pueden los cuerpos juntos?" (I edición, 2012), "¿Por qué seremos tan hermosas?" (II edición, 2013) "¿Qué nos ofrece la vergüenza?" (III edición, 2014), "¿Cómo vulnerar una imagen?" (IV edición, 2015).

[18] Entre ellas, menciono el ciclo de encuentros "Modos de (des)hacer lo queer" realizado en el año 2017 en el Centro Cultural de la Cooperación, con una presentación que di junto a Nicolás Cuello y Lázaro Olier sobre dinámicas de identificación y desidentificación queer que se propuso abordar formas inestables de negociación entre regímenes imaginarios y los límites de lo real.

[19] Los ciclos audiovisuales llevaron por nombre "Un jardín en el borde del mundo. Heterotopías punk-queer en el cine de Derek Jarman" (2015), una retrospectiva sobre el realizador inglés y "Visiones desde el domo del placer. Cine como conjuro, feminismos incómodos y placeres subterráneos" (2018), centrado en director*s avant-garde o desclasificados como Kenneth Anger, Curtis Harrington o Richard Kern.

[20]

la negatividad queer (Cuello, 2017b; 2018; 2018b), la contracultura, la fantasía, el punk como una estética del acceso (Mesquita, 2013), trabajando sobre poéticas y políticas colaborativas en baja definición, sosteniendo todo tipo de debates donde las imágenes fueron indagadas, ante todo, en su *potencia como medios de producción*. Asimismo, este grupo contó con una Jornada de Investigación en el año 2015 en donde pude elaboré una presentación sobre el lugar de las imágenes, la afectividad como espectro y el surrealismo de Robert Desnos, que también contribuyó a intensificar una nueva línea de interrogación sobre lo imaginal y la recepción de las imágenes.

En paralelo, mi investigación inicialmente radicado en el topos de los estudios fans se vió estimulada por un notable crecimiento local de circuitos de investigación y producción teórica *fan/freak* tales como el espacio de investigación y discusión académica Grupo Luthor, formado por egresad*s de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, como un grupo de trabajo sobre ficciones e imaginarios en los videojuegos, cómics, juegos de rol, etc., las jornadas de investigación Mundos ficcionales y teorías de la ficción organizadas por este mismo grupo; la organización de cuatro ediciones del *Frikiloquio* - Congreso de Humanidades y Ciencias Sociales sobre Culturas y Consumos Freaks (2014-2019) en el Centro Cultural Paco Urondo de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA; la conformación del Grupo Rorschach en La Plata, círculo de lecturas y estudios sobre historietas radicado en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la UNLP (2009-actualidad), así como la realización del Congreso Universitario de Historietas (CUH) en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la UNLP.

Durante esta fase inicial de investigación, me interesaba interrogar aquel sentido común que patologizaba ciertas lógicas eróticas-afectivas de vinculación con las imágenes considerándolas como formas excesivas de espectatorialidad. Históricamente, universos receptivos como el del fan o el espectador pornográfico habían sido obviados o subalternizados por el pensamiento académico, a menudo reactivo a la hora de involucrar abordajes en donde entra en primer plano el deseo y el cuerpo de los sujet*s - y en primera instancia de quien investiga[21]. Abriendo paso a la pregunta "¿cómo es que

[21]Esta tensión entre el campo académico y aquellas formas consideradas impropias para una moral epistemológica tiene su propia historia. Por un lado, los estudios sobre pornografía han permitido reactualizar los discursos sobre aquello que se consideraba un área residual de la cultura y una zona teórica desautorizada, convirtiendo a la pornografía en un enclave fundamental para comprender a las imágenes como tecnologías ya no de representación, sino de producción subjetiva. Históricamente, las concepciones generalizadas sobre la pornografía le otorgaron un lugar en la cultura como un género excesivo (Williams, 1991), como un régimen mecánico de acción-reacción (como si el cuerpo meramente "recibiera" y "acatase" de una forma unidireccional el estímulo pornográfico al que se expone) y también, desde un lugar de determinismo, como un universo que distorsiona negativamente la subjetividad sexual de los individuos; este discurso también ha discurrido en paralelo con las lecturas reduccionistas que se han hecho en distintos contextos sobre la conexión literal entre el ascenso de la violencia social y ciertos

las imágenes son puestas a funcionar y nos ponen a funcionar eróticamente?", la investigación fue concebida inicialmente desde la intersección teórica de las esferas de los estudios sobre pornografía (Williams, 1989, 2002; Bejarano Petersen, 2001; Preciado, 2010) y estudios sobre fans (Bacon Smith, 1991; Jenson, 1991; Jenkins, 1992; Hills, 2002; Busse, Hellekson, 2006, 2014; Busse, Lothian, Reed, 2007). La comunicación entre estos dos zonas fue la base para componer el marco teórico inicial de la investigación, el cual posteriormente se vio ampliado por aportes disciplinares provenientes de los estudios culturales (Hall, 1975; Dyer, 1998, 2002; Marcus, 2005), estudios sobre afectos (Cvetkovich, 2003; Ngai, 2005, 2012; Love, 2007; Cuello, 2018) y teorías sobre espectatorialidad audiovisual (Hansen, 1991; Mayne, 1993; Staiger, 2000).

También aquí apareció otro punto importante para el curso de la investigación, la necesidad de problematizar la fractura jurisdiccional que separa a los estudios culturales por una parte y a los estudios sobre arte por otro lado[22]. A estos fines, la tesis actual se alineó con los propósitos planteados a partir de la tesis de licenciatura de Nicolás Cuello, "Expropiando las fábricas de la feminidad. Prácticas poético-políticas en la resistencia de las obreras de Brukman: 'El Maquinazo' y 'Arte y Confección Semana Cultural en Brukman'" (Facultad de Bellas Artes, 2017), antecedente académico en el que se ha propuesto y fundamentado la necesidad de habilitar dentro del marco institucional de una Facultad de Artes, el estudio de objetos que no necesariamente cuadran dentro de los límites disciplinares de la obra artística, sino que se encuentran más cercanos a la noción de *experiencia sensible*. En este sentido, la investigación buscó tensionar con cierta preferencia de la teoría artística sobre la "obra", "el texto" o "el objeto", haciendo de éstos la dimensión analizable e interpretable por antonomasia. La noción de experiencia sensible resultó una manera más afín de pensar los comportamientos dinámicos y formativos de la imagen, dado que me permitía atender a las maneras en las que las imágenes operaban y eran modificadas a través de su circulación y mudanza a través de distintos contextos. También a través de este prisma experiencial, la imagen podía ser entendida como productora efectivamente de

consumos culturales (Duggan, Hunter, 1995). Por otra parte, y de modo similar, los estudios sobre culturas de fans han sido un terreno de producción teórico-crítica que reclamó el reconocimiento académico de aquellas zonas de la cultura popular históricamente ignoradas o minorizadas por la teoría, por ser consideradas como meros fenómenos de reproducción y continuación de las lógicas del mercado, sumadas a cierta preconcepción del fan como una forma de receptorialidad excesiva y desprovista de agencia crítica.

[22] Esta línea de problematización estaba presente en el plan de trabajo presentado tanto en el proyecto de investigación "Genealogías críticas de las desobediencias sexuales desde el sur" como en "Desajustes sexuales de la historia del arte desde el sur. Tecnologías de archivo, visualidades críticas y temporalidades queer", en donde coexistía de manera desjerarquizada tanto la preocupación sobre lo artístico como por las culturas visuales.

contextos de significación e incluso de acontecimientos sensibles ajenos a la premisa de significar. Todas éstas fueron perspectivas centrales para comprender los modos en los que la imagen era refuncionalizada por parte de las comunidades sociales, así como también los sentidos eróticos y afectivos que el cuerpo elabora a partir de este contacto imaginal.

Durante aquel período de tiempo, la escritura y el dictado de clases y talleres me permitieron involucrarme y profundizar en estas líneas de investigación, que fueron desarrollados en artículos y presentaciones como "Conspiraciones trans entre márgenes ficcionales y placeres perversos" (2016), "Acerca de fans, imágenes-amantes y culturas públicas del deseo" (2017), "Espera, deriva y perversiones audiovisuales: *Nights in Black Leather*, Peter Berlin y un extraño caso de porno verité" (2017), "Cuando las imágenes toman posesión. La ficción y la fantasía como lugares de contacto y transformación erótica" (2018, escrito junto a Fermín Acosta), "Cuando es con vos, siento todo irreal: fantasías sexuales animadas y el universo del fan-art pornográfico" (2019), "Imágenes intensas ahora: Una lectura precipitada contra las mecánicas del desencantamiento" (2019b), "Desfondar el caso: Transiciones masculinas en el ojo de la prensa sensacionalista argentina" (2020) y "El fan como investigador" (2020b). Asimismo, los trabajos que coescribimos con Nicolás Cuello sobre contracultura, prácticas DIY y políticas radicales de la imaginación son una referencia importante, así como las reflexiones que elaboramos juntos sobre la opacidad de la experiencia sensible, la pregunta en torno a la diferencia y lo minoritario, la crítica a las políticas de la representación, las imágenes como medios de producción y umbrales de posibilidad (Cuello & Disalvo, 2018, 2018b, 2020). Muchas de estas reflexiones se encuentran en el libro *Ninguna Línea Recta* (2019), que escribimos acerca de los cruces sobre contracultura punk y política sexual en Argentina durante los años 1984 y 2007.

Por otra parte, en simultáneo a este proceso de investigación, también llevé adelante una serie de talleres autogestivos de reflexión y trabajo con imágenes, que me permitieron ampliar y modificar parte del marco teórico, como el taller sobre cine de género, feminismo y política sexual coordinado junto a Fermín Acosta "Pasiones Obscenas" (2015-2016) o el taller sobre poéticas y políticas radicales del humor "Apologistas de la Calamidad", que me permitió profundizar en ciertas direcciones bibliográficas claves para el desarrollo de la tesis en lo que respecta a la imagen surrealista y la potencia imaginal como subversión en el reparto rancieriano de lo sensible.

En los últimos dos años de vigencia de la beca y presentación del informe final de investigación, también la investigación amplió sus horizontes en relación a lo que lo implicaban los efectos de las imágenes y las experiencias de identificación con la incorporación teórica de aportes de los estudios trans y travestis (Califia, 1997;

Wilchins, 1997; Prosser, 1998; Meyerowitz, 1998, 2002; Cabral, 2003, 2009b, 2011, 2014; Berkins & Fernández, 2005; Stryker & Whittle, 2006; Bettcher, 2007, 2014; Stryker, 2008; Serano, 2012; Stryker & Aizura, 2013; Berkins, 2015; Farji-Neer, 2016; Carvajal, 2016; Radi, 2019; Bevacqua, 2020). Aquí es importante resaltar que la etapa inicial de mi trayecto de investigación se había desenvuelto en paralelo a los pocos años en los que había comenzado públicamente mi propia transición de género. De este modo, fue cobrando cada vez mayor protagonismo una de las hipótesis latentes que tenía desde el comienzo: la premisa de que las imágenes, la ficción y la fantasía en muchos casos implicaron para much*s de nosotr*s una primer vía de posibilidad, una suerte de zona temporalmente autónoma (Bey, 1995) que nos permitió incursionar en la experimentación y transformación del género.

Desde el inicio de la pandemia hasta la actualidad, también se abrió una vía para pensar el funcionamiento de las imágenes desde una óptica antropológica, filosófica y esotérica que ampliaba el lugar de *lo irracional* en los procesos de contacto con las imágenes. Me interesaba mucho poder abrevar en aquel otro lugar liminar de las imágenes, aquellos fuera de sí que éstas nos permiten explorar, lugares que escapan a la función asignada de representación, permitiendo acercarme a los modos en los que la parte no visible, la intangibilidad u opacidad significante de la imagen formaba parte activa de procesos de materialización. El trabajo sobre lo simbólico, lo arquetípico, el punzamiento mágico y la potencia oculta de la imagen en contraposición a su sentido de visibilidad (Murray, 1921; Frazer, 1981; Breton, 1995, 2006; Eliade, 1981; Cirlot, 2001; Salzano, 2008; Jung, 2009; Drury, 2011; Bauduin, 2014; Nante, 2015; Josephson-Storm 2017) fue un fructífero caldo de cultivo para algunas de estas reflexiones.

Finalizada la beca, varias de estas reflexiones terminaron sobrepasando ampliamente el dominio de las culturas fans, llevándome así a considerar otras experiencias de implicación inmersiva y labor imaginal que fueron organizadas para dar cuenta de un circuito doble, complejo e indeterminado en relación a “lo que las imágenes nos hacen” y “lo que hacemos con las imágenes”. Este camino me llevó a revisar uno de los focos de atención del que había partido: el problema de una vinculación espectatorial demasiado cercana denunciado como un gesto excesivo por parte de cierto posicionamiento intelectual sobre las imágenes. Me atraía indagar en aquel sentido común en el que también se implicaba cierta tradición del pensamiento materialista que en sí no dejaba de pensar a las imágenes como enclaves radicalmente alejados de la realidad y a sus espectador*s como entidades que subordinaban toda forma de agencia consciente a los dictados manipuladores de una entelequia irreal (Debord, 1974; Adorno, 2009; Tacetta, 2020; Soto Calderón, 2020, 2022).

Al finalizar el período de la beca y empezar a elaborar los primeros borradores del cuerpo de tesis, encontré que esta hipótesis era mucho más pregnante y requería

detenerme en el tipo de vincularidad transformativa que se ejercía entre sujet*s e imágenes y las maneras en las que estos juegos entre irrealidad y realidad, si bien no tenían efectos determinables a priori, podían aterrizar en inesperados procesos de materialización y encarnación. En ese sentido, el encuentro con distintas publicaciones parciales de los diarios de Lou Sullivan (Rodemeyer, 2018; Martin & Ozma, 2019; Sullivan, 2021) terminó de darle forma a la estructura que venía intuyendo para mi tesis tras todas estas reformulaciones. Mediante estos diarios y retomando algunos de los aportes epistemológicos trans y travestis que fueron fundamentales para mí durante mi propio proceso vital de transición, encontré una manera de ponerme en escena dentro de la investigación, reflexionando sobre el lugar que habían tenido las imágenes dentro de mi propia experiencia transicional.

Estructura:

Este circuito de vinculación erótica y afectiva entre imágenes y sujet*s es abordado en el transcurso de mi investigación a partir de tres movimientos conceptuales: *Trance*, *Transverberación* y *Transición* son los respectivos nombres de las tres partes que conforman el cuerpo de mi tesis, cada una respondiendo a las formas en las que entablamos una relación transformativa con las imágenes. La primera parte de mi tesis abre con la figura del *trance,* que me permite caracterizar el fenómeno de inmersión en una imagen, en el que asistimos[23] a la suspensión provisoria (cuando no desfiguración) de nuestra realidad mundana y sus significados. Aquí comienzo revisando la tensión entre los polos del desencantamiento y reencantamiento desde la cual se debatió filosóficamente el estatuto de la modernidad occidental (Weber, 1946, 2012; Jenkins, 2000; Josephson-Storm, 2017), indagando, por un lado, en las maneras en las que posicionamiento ascético contra la imagen y el modo en el que la visibilidad se presentó como un proyecto de dominación se articularon en paralelo y constituyeron formas de saber legitimadas. Por el otro lado, buscaré hacer hincapié en aquellas zonas no-visibles, opacas o mistéricas de la imagen como un desprendimiento en sombra de aquel proyecto de dominación de lo visible (Daney, 1970; Comolli, 1980; Williams, 1989).

La figura del trance será fundamental a la hora de pensar teóricamente el carisma que las imágenes poseen, aún (o incluso mucho más) en contextos profundamente desencantados por la razón técnica. Todo aparato conlleva sus inesperadas apariciones residuales, la clave reencantada que poseen estas tecnologías de reproducción imaginal que a la vez pueden pensarse como "medios de trance" (Behrend & Zillinger, 2015).

[23]No sólo en el sentido de atestiguar, sino de colaborar.

Aquí la imagen ya no sólo opera mostrando la realidad bajo una lógica de representación, sino más bien como una membrana de visión, que permite el acceso y la transfusión entre realidades. Por otra parte, siguiendo esta lectura encantada sobre la imagen, me interesa considerarla, más que una forma visible, como un modo de inestabilidad de lo visual que parte de la base de una contradicción suspendida que jamás se resuelve. De este modo, repararé en ciertas formas de funcionamiento tornasolado de las poéticas simbolistas (Baudelaire, 1982; Rancière, 2011), la noción de hierofanía (Eliade, 1981) y el modo mágico por el cual la imagen tiende un puente entre realidades de distinta consistencia (sagrado/profano, invisible/visible, córporeo/inmaterial). Tomando como clave la figura del trance, un fenómeno de interpenetración entre planos diferenciados de realidad, un juego complejo de estados pasivos y activos, esta sección desarrollará dos episodios mediúmnicos, el de la psíquica Hélène Smith (1861-1929) y el poeta surrealista Robert Desnos (1900-1945). En estos modos de visión y conocimiento configurados fuertemente desde la inconsciencia, aparece la posibilidad de pensar al espectador como un productor de imágenes.

Posteriormente, repararé en el modo en el que estas cualidades reencantadas de la imagen, su principio animado y su vocación de trance han sido pensados en términos de una perniciosa influencia por parte de un posicionamiento intelectual reticente a las imágenes. A diferencia de la tesis de un mundo desencantado, cobra protagonismo la imagen del espectáculo situacionista (Debord, 1974), un comportamiento encantador que reactiva un costado nocivo de las nociones de "fotogenia" (Epstein, 1989) o la etimología gaélica de la palabra "glamour" (Anger, 2023). En estos recaudos intelectuales sobre los poderes irracionales de la imagen, ésta aparece feminizada, entendida como una seductora manipuladora y perversa, a la par que son feminizadas formas de intensa cercanía con la imagen que no se adecúan al mandato racional de la distancia. Retomaré el modo en el que históricamente la fantasía ha sido considerada un problema capaz de desatar una epidemia de irrealidad sobre el mundo, ensimismando a los sujet*s sobre sí mismos, capaces de producir por cuenta propia sus propias cámaras de proyección, erotizando estos espacios íntimos (Laqueur, 2000). Atravesado por las imágenes, el sexo mismo se torna inverosímil, artificial, y aquel sujeto "excitado por el arte" se vuelve altamente impresionable y deja de ser dueño de sus actos. Terminaré repasando el caso criminal de Juliet Hulme y Pauline Parker, las dos adolescentes que llevaron adelante un matricidio en Christchurch, Nueva Zelanda, en 1954, tanto a través de los documentos del proceso judicial y de las obras que ambas produjeron, como por el film de ficción inspirado por el episodio, *Criaturas Celestiales* (1994) de Peter Jackson. Me interesa interrogar aquí el modo en el que la ficción y el tipo de intensidad apasionada que los sujet*s cultivan con y entre las imágenes aparecerá continuamente como un agravante a lo largo del proceso que condenó a las dos amigas. Por su parte,

diferenciándose de aquellos posicionamientos morales, la película de Jackson nos saca de la sordidez y el sensacionalismo, para poner en escena aquel territorio imaginario construido en el vínculo de Juliet y Pauline, eternamente mediado por el consumo apasionado de cine, poesía, ópera. En *Criaturas Celestiales*, la imagen aparece como un cuarto mundo, un jardín encantado al margen de todo, el campo fértil para un nuevo panteísmo, la religión de aquell*s sujet*s que creen en la imagen, aquell*s que Theodor Adorno denomina "hieródul*s" (2009), engañad*s que dan demasiado de sí mism*s en el acto de recibir. Por el contrario, el film termina por poner en valor aquella forma de vinculación imaginal como un espacio posible, revelando lo que las imágenes implican para aquellas vidas que estuvieron al margen de lo decible.

La segunda parte, *Transverberación*, interroga la experiencia de intensa afectación y labor transformativa que caracteriza a los vínculos que sostienen ciertos sujet*s en torno a las imágenes, tomando como centro el caso de l*s fanátic*s o fans (Bacon-Smith, 1992; Jenkins, 1992; Disalvo, 2017; Hills, 2002). Tomo el término *Transverberación* de la retórica mística para presentarlo como un modo de nombrar posible aquella conexión intensiva producida entre sujeto e imagen, que hace fermentar ambos polos en un estado indeterminado identificable con el éxtasis. El enamoramiento hacia las imágenes, el solapamiento entre realidades tangibles e intangibles, la manera en la que esto genera problemas y produce alteraciones sustanciales en aquella frontera de lo que separa realidad de ficción serán pensados a partir de esta sintomatología erótica-mística, la del flechazo al corazón y la cópula con lo divino. Sirviéndome de esta figura de atravesamiento, la segunda sección se centrará sobre todo en las experiencias de vincularidad sexual y afectiva que las comunidades de fans sostienen con distintas imágenes, ídolos o textos culturales. Al ejemplificar de un modo muy radical el acto literal de llevar una imagen al cuerpo, l*s fans pueden ser entendidos como una forma de recepción-producción imaginal organizada en torno al sentir. Aquel valor afectivo diferencial, léase *feels* en la jerga fan *online*, pero también *arrobamiento* en el ideario místico, conecta poderosamente a ciertas personas con ciertas imágenes y se vuelve el sustrato generador de espacios comunes como santuarios de fans, clubes, modos de producción y encuentro. Puede observarse incluso una distintiva fisicalidad de estas formas de recepción fan, con sus gritos, sus desmayos, sus arrebatos, sus modos de descompensación corporal y desordenamiento de la realidad, que me permite trazar una genealogía somático-imaginal en donde entran también la posesión diabólica, el éxtasis místico y la histeria clínica. Por otra parte, la transverberación me permitirá pensar esta idea del contacto visceral con las imágenes que sustrae de la razón, en un movimiento doble en donde el espectador ingresa en la imagen y ésta última es absorbida por este mismo (Morin, 1972). Centrándome en prácticas como el *fan-art* o el *fan-fiction*, esta tesis indaga en la experiencia de afectación erótica que l*s fans sostienen con las

imágenes adoradas, recuperando estos modos de experimentar subjetiva y comunitariamente las posibilidades sexuales de la ficción en objetos culturales no necesariamente eróticos en sí mismos.

El recorrido parte de indagar en la etimología del término fan, poniendo en escena a un sujeto que hace de su receptividad amorosa hacia una imagen, un lugar de existencia y un modo de producción en sí mismo. El fan puede definirse de esta manera por un modo muy singular de recepción imaginal cruzado por el sentir y la participación activa en universos comunitarios que operan y extienden las posibilidades de estas imágenes (Wilson, 2016; Disalvo, 2017). La figura mística de la *transverberación*, presente fundamentalmente en la historia de Santa Teresa de Jesús (Lacan, 1973; de Cepeda y Ahumada, 2015; Kristeva, 2015b), es fundamental aquí para pensar estos atravesamientos irracionales, profundamente deseantes, entre sujet*s e imágenes, circuitos cuyas causas y orígenes no son accesibles o no pueden articularse racionalmente, pero cuyos efectos se expresan rotundamente en el cuerpo, en formas de singularización personal o en modos de construir espacios comunitarios. De este modo, mi intención es trazar una posible genealogía sobre la sensibilidad fan y otros sujet*s que se han visto señalados culturalmente por una marca de exceso, polémicos por llevar más allá su pasión hacia mundos intangibles, o en todo caso, por situar a una imagen demasiado cerca del cuerpo. Así pensado el fan aparece como una modalidad disfuncional en el curso de la recepción de imágenes, pero también puede interrogarse como una imagen en sí misma, la ilustración de un comportamiento distorsionado que hace naufragar el principio de realidad y los acuerdos de civilidad, con su amor hacia un fantasma. Particularmente, en el estigma cultural que carga el fan, identifico todo tipo de ansiedades modernas por lo inentendible, inexplicable y espectacular de este vínculo deseante y encantado que ata al cuerpo con una imagen.

Aquí vuelvo a repasar de qué manera el pensamiento crítico tiene una larga tradición de considerar a dichas prácticas como meros fenómenos de reproducción y continuación cautiva de las lógicas del mercado, del sistema moderno de celebridad, de los medios de masas (Eco, 1984; Jenkins, 1992; Jenson, 1992), una expresión quintaesencial del "fetichismo de la mercancía" (Adorno, 2009). Esta tradición intelectual, una vez más, nos conduce a las formas espacializadas con las cuales se pensó una "buena" o "mala" relación con las imágenes, con la identificación del pensamiento crítico con una posición de distancia objetiva, donde saber es "verla" desde afuera y a lo lejos, mientras que la postura irracional pareciera describir a un sujeto que "no la ve", el fan como sujeto inconsciente que sucumbe a un tipo especial de tentación (Duffet, 2017), el vivir dentro de una imagen. Este postulado desciende de una matriz platónica que nos remite al modo en el que las posiciones del espíritu y el cuerpo han sido separadas y valoradas diferencialmente en la historia del pensamiento occidental

(Deleuze, 2002; León, 2007), y es aquí donde me interesa pensar las formas en las que la pasión ha sido codificada filosófica e históricamente como un *fuera de sí* que descentraliza a los sujet*s de sus enclaves racionales y los empuja a la producción de todo tipo de desórdenes y transtornos sociales. De las hordas bárbaras que amenazan el orden civilizado (James, 1997; Toscano, 2010) a las sospechas que las visiones amorosas, demasiado carnales, que Santa Teresa de Jesus despertó sobre los inquisidores (Sánchez Adalid, 2015; Kristeva, 2015, 2015b; Denzer, 2019), llegando a las embestidas pasionales de las fanáticas de los Beatles que derriban vallas y ensordecen a los policías con su entusiasmo e iracundia adolescentes (Feldman-Barrett, 2021), en esta genealogía del fanatismo puede pensarse también una historia paralela de las imágenes, los sujet*s que las adoran y las tensiones del control. Aquí se despliega la historia de cómo un sentir se transforma en demasiado, y cómo ese demasiado será una incógnita para los regímenes de representación existentes.

Veremos cómo, sentidas desde adentro, son *feels*, arrobamientos, cúmulos afectivos que fracasan en explicarse y sólo pueden experimentarse[24]; vistas desde afuera, estas pasiones fan permanecen al margen de lo explicable pero pueden verse, corroborarse como un espectáculo que las cámaras, reportes y diagnósticos sociales de todo tipo salen a buscar. Asimismo, atenderé al modo en el que la violenta fisicalidad con la que una imagen golpea y enerva el cuerpo del fan, se expresa en dos gestos característicos históricamente asociados a la feminidad en clave excesiva, el grito (Burke, 2013; Leonard, 2014; Duffet, 2017) y el desmayo (Booth, 2014, 2015), el punto más álgido de una expresión corporal anti-discursiva. Sobre todo, las multitudes de mujeres y chicas adolescentes han sido concebidas como la forma más estridente y disonante de esta pasión fan (Rodríguez, 2015), y a lo largo de toda esta sección me interesa detenerme en las maneras en las que este vínculo fue concebido en clave de perversión y asociado culturalmente a una presunta disposición femenina, formación lunática por excelencia, tembladeral de proyecciones inconscientes, demasiado cuerpo, demasiada pasión, demasiada locura, siempre presa de sus apetitos inconstantes. Por otra parte, esta visualidad performativa de la pasión fan, que sitúa a estas formas de recepción en una clave casi expresionista, conduce a toda una serie de tramas sociales vinculadas a la exageración y al histrionismo, a la idea de una sospechosa simulación. Este exceso se ve en el cuerpo pero nunca se sabe a ciencia cierta si es cierto, despertando una duda sobre si se trata de un suceso sobrenatural o una premeditación artificial, cosa que también conecta a l*s fans en una genealogía del trastorno somático-imaginal en donde entran l*s danzarin*s medievales del baile de San Vito (Paracelso, 1974; Drury, 2019), las maníacas enamoradas de Franz Lizst (Heine, 1922) o,

[24]Me resulta muy elocuente en este sentido, el cántico fan propio de la ritualística fútbolera o de recitales: “es un sentimiento, no puedo parar”.

principalmente, las histéricas del siglo XIX y XX, acusadas de un misterioso padecimiento basado en la producción desenfrenada de imágenes y contagiado a través de ellas (Gilman, 1993; Didi-Huberman, 2007; Arrayagaray, 2019).

Tomaré la figura de la *fan histérica* para pensar muchos de estos antecedentes y reflexionar en los modos en los que muchos sujet*s usaron ese componente irracional de la imagen o convirtieron a las imágenes en fuentes de exceso para salirse de sus lugares socialmente asignados. Por último, me detendré en observar no solamente lo que las imágenes han hecho de l*s fans como sujet*s adorantes, sino de lo que ést*s hacen con ellas, de las maneras en las que las transforman e intervienen (Jenkins, 1992; Ford, 2014; Russ, 2014; Scott, 2019), para dar lugar a todo tipo de lenguas e imaginarios deseantes, inscribiéndose a sí mism*s dentro de estas arquitecturas ficticias, con el fin de valerse de una fuente en la que ensayar tentativamente sus propios horizontes de posibilidad. Revisaré aquí prácticas de labor transformativa fan, como el *fan-fiction* y el *fan-art*, modalidades de producción que se han basado en amplificar y resonar con la potencia de aquel lugar de vacío o espacio no-visible de la imagen, lugares de lo no dicho o de una parcialidad que nos sugiere y nos convoca magnéticamente (Busse, Lothian & Reed, 2007). En estas zonas de la imagen, l*s fans encontraremos un espacio para la producción de formas de materialización aún no previstas que en muchos casos, nos terminan involucrando radicalmente a nosotr*s mism*s.

Hacia el final de esta segunda parte de la tesis, me propongo pensar aquí de qué manera para much*s fans, las imágenes implicaron vías de iniciación en procesos de autonomía erótica y corporal. Así como en las dos secciones anteriores la pregunta se centraba en los reenvíos intensivos entre imagen y sujeto y de qué manera esta inmersividad en ocasiones operan sustrayéndonos del principio de realidad, volviéndonos extrañ*s e insustanciales por contagio, en la tercer parte, quiero reforzar aquella manera en la que las imágenes pueden tendernos un puente no solamente hacia formas de realidad diferenciales, aquellos apartes encantados, sino hacia formas de realización en donde podemos ensayar y poner en práctica nuestra diferencia.

La tercera parte orbita en torno al concepto de *Transición.* Ésta puede pensarse como una experiencia temporalizada de pasaje entre estados y transformación de la materia. Aquí me interesa pensar de qué manera las imágenes intervienen de manera sustancial en estos procesos de reformulación material tomando a la transición como una figura que ha identificado particularmente a la agencia de las personas trans. En este sentido, esta sección de la tesis está orientada a interrogar el lugar que las imágenes poseen en nuestras historias transicionales, pensándolas ya no necesariamente en clave de espejos fidedignos u objetos representacionales en las que nos vemos reflejados, sino sobre todo en su capacidad de revelarnos líneas de fuga. No sólo se trata de acceder a lo que una imagen muestra, sino del modo en el que ésta activa ciertos modos de visión y

deseo que incluso nos regalan la posibilidad de salir, de irnos de nuestros lugares asignados. Para esto, he decidido tomar como eje los diarios y documentos de Lou Sullivan (Rodemeyer, 2018; Martin & Ozma, 2019; Sullivan, 2021), activista, archivista e historiador estadounidense, considerado una de las primeras voces en articular públicamente un deseo y una mirada transmasculina gay, a contrapelo de los verosímiles psico-médicos de aquel entonces. Veremos de qué modo su existencia era impugnada por los marcos normativos por los cuales el sistema biomédico hacía sentido de las vidas trans, al punto que su experiencia en sí se tornará tan ilegible como irreal. En contraste, Lou iniciará procesos de materialización sirviéndose de distintas fuentes imaginales para cultivar modos de ver e imaginar que también pueden pensarse como modos activos de encarnación.

Al comienzo, me detendré en primera instancia sobre el modo en el que los regímenes de saber-poder han codificado la experiencia de las personas trans sobre la base de un sistema escópico, donde nuestras vidas mismas son reducidas a una serie de textos leídos como "verdaderos" o "falsos" por una mirada externa, conducida por un verosímil societario o ley de verdad ya consolidada sobre el cuerpo, el género y la sexualidad (Wilchins, 1997; Cabral, 2009b, 2011, 2014; Serano, 2012). Me interesa pensar de qué modo los discursos biomédicos y sociales han convertido a los cuerpos y agencias materiales de las personas trans en imágenes (cuando no, directamente espectáculos) ilusorias o engañosas de cuya autonomía o saber propio no puede fiarse demasiado. Con el fin de avanzar sobre la desnaturalización y puesta en cuestión de estos preceptos, es que en este primer momento, abordaré a estos mismos discursos como encuadres normativos que han dispuestos los modos en los que la experiencia del cuerpo y el deseo de las personas trans podía ser imaginada, y me dedicaré a pensar qué ocurrió con aquellas vidas que no cuadraban dentro de estos regímenes de representación.

Si la transexualidad históricamente se definió por la ontología de un "sujeto atrapado" (Prosser, 1998) en un cuerpo equivocado, un error de la naturaleza o una mentira delirante, me interesa pensar cómo esta condición tiene más que ver con ser sujet*s atados crónicamente a una mirada que nos está interpretando y juzgando cuan creíbles somos. Al establecerse tras la posguerra, como un campo de estudio legítimo así como un fenómeno cultural, la transexualidad pasó a existir para el ojo público en tanto heteronomía, como una imagen siempre definible en términos ajenos para sí misma. Uno de estos requisitos de legitimidad tenía que ver con presentar una narrativa sanitizada de sí mism* y de la intención de transicionar, donde el deseo, el placer y el sexo debían tener lugares muy confinados o directamente inexistentes (Davy & Steinbock, 2012). Veremos cómo, a los fines de proveer inteligibilidad acerca de las vidas trans, los paradigmas clínicos y sociales de Occidente han trazado una brecha

infranqueable entre la orientación sexual y la identidad de género como dos cursos desvinculados de naturalezas diferentes. De acuerdo a este encuadre, el deseo trans pareciera dirigirse únicamente hacia una ontología o proyecto transicional específico que necesariamente es presentado de manera desexualizada, mientras que el género es considerado como una experiencia desvinculada de cualquier tipo de resonancia sexual.

De este modo, indagaré de qué modo la trayectoria transexual de Lou Sullivan, volcada en diarios y documentos, se descalza de los regímenes de verdad que establecen lo que la masculinidad debería ser dentro de una sociedad heterosexista y cisexista – posicionando a Lou como alguien que se negó a separar lo que es de lo que deseaba. El deseo homosexual, la dedicación activa a sus fantasías, el lugar que los códigos visuales del cuero y el sadomasoquismo ocupan en su vida termina por arrimarlo a la categoría clínica de "perverso", por ende, desplazándolo de la posibilidad de considerarse un "verdadero transexual". Los modos en los que Lou erotiza activamente su género, su deseo de transicionar así como ciertas iconografías de la masculinidad vuelve a conectar género y erotismo por vía de la mediación imaginal. La transición de Lou se desenvolvió a lo largo de los años setentas, cultivando una rica ecología imaginal como fanático de rock & roll, cinéfilo, adepto a las ficciones y mitología de un *underground* gay y contracultural. En las entradas de sus diarios, la relación con las imágenes, ficciones y fantasías que va encontrando se vuelve clave, principalmente en un momento en el que Lou no contaba con ningún nombre preciso, categoría de identificación, representación disponible con la que enmarcar su historia. Me interesa evaluar aquí el papel que las imágenes, ficciones, formas de participación cultural jugaron a la hora de sostener a un sujeto desrealizado por los discursos de su tiempo, de mantenerlo deseando a pesar de todo, y el espacio de posibilidad que éste fue abriendo para sí en el mundo imaginal como un mundo aparte en el que poner en práctica su propia autonomía.

Repasaré aquí las sucesivas etapas de relación con las imágenes que Lou profesó a lo largo de su juventud, distinguiendo una serie de fanatismos y pertenencias subculturales a lo largo de los sesenta y setenta en los que él fue profesando su identificación con expresiones minoritarias y no sanitizadas de masculinidad. Veremos cómo Lou se desenvuelve en culturas en donde lo visual era un elemento de potencia subversiva y confusión, tales como el glam rock o la cinefilia underground, o entre comunidades gay en tensión con los regímenes de visibilidad, donde el símbolo cifrado, el trabajo con el subtexto y la sugerencia, los espacios vacíos, lo no-dicho, forman parte de una lengua autónoma y oculta para el deseo. En todas estas imágenes Lou encontrará revelaciones: puntos de quiebre con lo dado que no existen en lo que se ve sino en cómo estas imágenes hacen de nacer un modo de ver. Por otro lado, también observaré no sólo aquello que Lou encuentra en estas imágenes de ficción y fantasía, sino en lo que

deposita en ellas, del modo en el que las usa, de cómo participa de estos mundos imaginarios a partir de su mirada y la forma en la que obtiene placer y afirmación de éstos mismos. Mi intención en esta última parte será caracterizar que el lugar que las imágenes tienen dentro de las transiciones, y por este motivo decidí centrarme en un momento de la vida de Lou en el que él no había llevado a cabo su transición social o física aún, pero encontraba en las imágenes aquello que su realidad estructural le negaba, una vía interior en la que vivir como hombre gay y hacer de lo imaginal un espacio autónomo en el que empoderar un deseo que después pasará a tener un cauce material absolutamente transformador.

1.
Trance

1.1. La oscuridad revela lo que la luz oculta

En *The Myth of Disenchantment*, una investigación notable sobre el escurridizo paradero de la magia, el misticismo y las fuerzas abisales dentro del tiempo occidental que vio nacer a las ciencias humanas, Jason Ānanda Josephson-Storm (2017) analiza el origen y las ramificaciones que tuvo uno de los conceptos más famosos del sociólogo alemán Max Weber, la premisa del *desencantamiento del mundo* (2012, p. 142, 150, 169, 170). En obras como *Ética Protestante y el Espíritu del Capitalismo* (1904) o su conferencia de 1917, "La ciencia como vocación", Max Weber nos cuenta una historia sobre la modernidad a partir de una crisis iniciadora que se jugó ya no sólo en el plano del mundo natural y social sino también espiritual, esparciendo la desconfianza sobre cualquier tipo de actitud mística o desprendimiento irracional, impulsando la captura sistemática de las *terras incógnitas* de la experiencia al mapa oficial del conocimiento humano. En su vastedad de usos, la modernidad, comenta Josephson-Storm, siempre funciona como "un dispositivo para localizar rupturas históricas significativas"; un modo de demarcar qué mundos comienzan y que otros terminan. En este nuevo momento del relato histórico occidental, la racionalidad se extenderá como un principio reinante en todas las áreas de la vida, asumiendo el destino manifiesto de desterrar las sombras y nebulosas de la superstición y la creencia atribuidas a tiempos oscuros. Particularmente en *Ética Protestante*, Weber ofrecerá una lectura histórica del capitalismo no sólo en términos de estructura socioeconómica y política sino también de una doctrina espiritual que se iría asentando en Europa a partir de la extensión de los valores ascéticos del protestantismo, su puritanismo, la actitud negativa frente al cuerpo y el dominio de los sentidos, los placeres sensuales, la festividad popular, distintos aspectos sentimentales de la cultura, la irracionalidad, el entusiasmo y todo lo que concierna al derroche extático, así como la ponderación del trabajo sacrificado como la más elevada forma de dignidad humana, la administración productiva del tiempo y el cuestionamiento a una idea de "salvación mágica" o "extramundana"[25]. Weber hablará de una "poderosa tendencia a uni-

[25]En un momento de su exposición, Max Weber describe de qué manera este principio ascético fue sofocando "la alegría vital de la vieja Inglaterra", narrando "el odio encarnizado de los puritanos contra todo lo que olía a superstición, contra toda las reminiscencias de administración mágica de la gracia", in-

formar el estilo vital", fundamentado en la "repulsa a la idolatría" por parte de esta sensibilidad protestante (2012, p. 214), en donde lo que queda es este mundo profundamente normado, sin vías fuera de este orden cerrado. Para ello, Weber reactivará la imagen del poeta Fredrich Schiller sobre la *desmagicalización* o *desencantamiento del mundo (die Entzauberung der Welt)* para dar cuenta de cómo se fue afirmando un principio supremo de racionalidad afín a la emergencia del capitalismo y su interés en la producción estandarizada.

Esta tesis tendrá una influencia crucial en el pensamiento histórico-social, que profundizará este relato desencantado sobre la modernidad, como un proceso gradual en donde la razón científica pasó a destituir a Dios de su asiento moral, posicionando al hombre como el autor del mundo, su centro indiscutible, sobre todo porque es aquel que lo piensa y hace uso de él. Paradójicamente, este proceso de desencantamiento hizo que el mundo se tornase humano-centrado, pero al mismo tiempo, más impersonal que nunca (2000):

> "el mundo natural y todas las áreas de la experiencia humana son experimentadas y comprendidas de un modo menos misterioso; definidas (…) como cognoscibles, predecibles y manipulables por humanos; conquistadas por e incorporadas al esquema interpretativo de la ciencia y el gobierno racional" (Jenkins, 2000, p. 12).

Ahora bien, no es que la modernidad no haya tenido sus encantamientos ni haya renunciado al poder de la ilusión, sino que elaboró un sistema carismático propio expresado bajo la forma de una lustrosa tecnificación, de una afinada burocracia y expeditivos sistemas de administración conceptual que partieron al mundo en una colección de objetos y categorías funcionales. Justamente, una de las grandes pasiones de la modernidad fue la disciplina y el rigor epistemológico, el culto por el relato estable y definitivo de las cosas a veces interpretado como "realismo". La imaginación fue aquel espacio tumultuoso contrapuesto a lo real cuyos límites debían ser determinados de antemano con sensatez y prudencia, respondiendo a las características económicas y sociales de un mundo regido por el principio de máxima utilidad y provecho. Según esta reconfiguración, todo lo que no se conoce (por ejemplo, los procesos fundamentales que hacen que las cosas sean, actúen o cambien) tiene pendiente una explicación que puede ser aprehendida tarde o temprano. Toda zona de la existencia física, psíquica, cercana o re-

cluyendo fiestas populares de raíz pagana como el Árbol de Mayo, ceremonias cristianas como la Nochebuena, espectáculos teatrales o todo comportamiento que no sólo se encuentre altamente ritualizado sino que pueda considerarse "superfluo", "vano" y "ostentoso" (2012, p. 214).

mota, tiene reservada una luz. De este modo, Max Weber recupera un tipo de conocimiento idiosincrásico de la modernidad que hace que:

> "en principio no haya poderes misteriosos (*geheimnisvollen*) impredecibles que entren en juego, sino que uno puede, en principio, dominar todas las cosas por cálculo. Esto implica que el mundo está desencantado" (1946, p. 139).

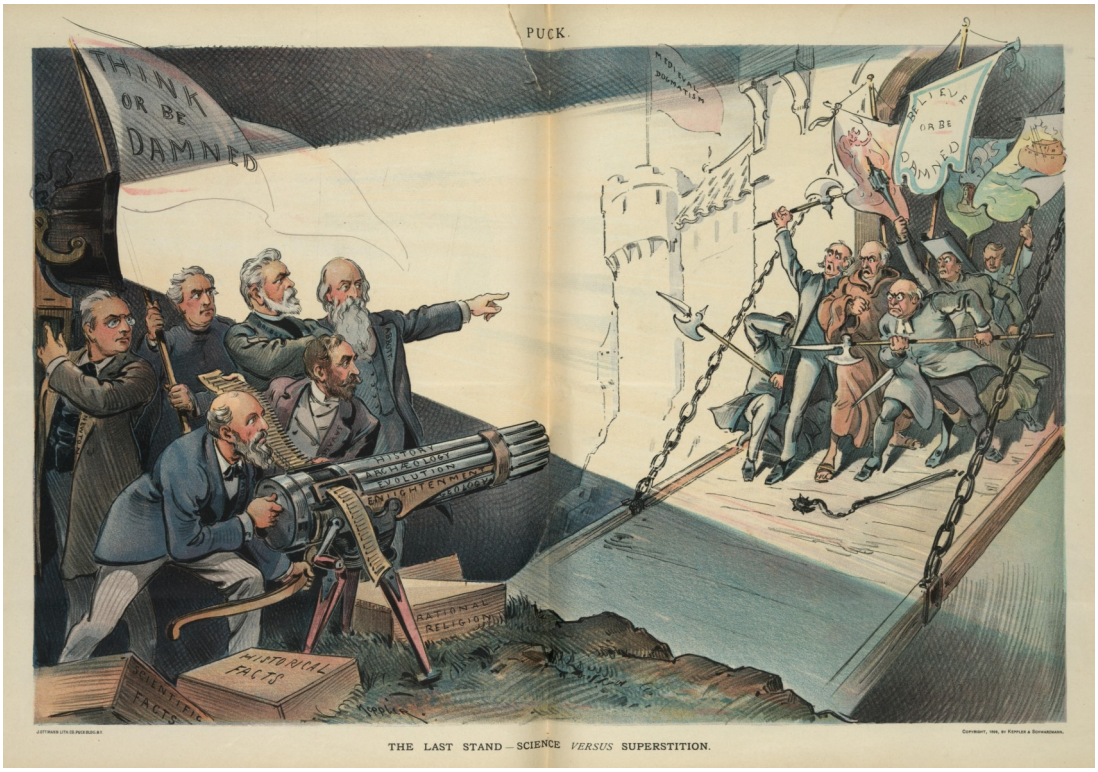


Figura 1: "La última batalla. Ciencia contra superstición", caricatura de Joseph Keppler, 1899. El bando de la ciencia, a la izquierda de la imagen, se encuentra munido de cajas de municiones que dicen "hechos históricos", "hechos científicos" y "religión racional", mientras que en el arma se inscriben términos como "historia, "arqueología", "evolución", "geología" e "Iluminación". Su bandera exclama "piensen o serán condenados", mientras les arrojan un haz de luz que obnubila al bando contrario, religiosos, oscurantistas y supersticiosos vestidos con hábitos medievales y un estandarte que dice "crean o serán condenados".

Josephson-Storm sostiene que esta idea de Weber generó en sí una suerte de influencia encantada sobre el pensamiento occidental, con autores como Theodor Adorno y Max Horkheimer profundizando en aquella directriz conceptual, estableciendo que lo que define al mundo moderno como moderno es "la extirpación del animismo", la desespiritualización, la eliminación de fantasmas, demonios y espíritus de la visión del mundo, un modelo de austeridad imaginal diseñado a partir de la extensión del protestantismo y el puritanismo en la cultura, los cuales paradójicamente, desde el campo de las creencias humanas impulsaron un movimiento de secularización sin precedentes. Sin embargo, hay una interesante falla en la traducción de la difundida expresión weberiana. El término "desencantamiento del mundo", dirá Josephson-Storm, hace alusión a un proceso histórico pero, por sobre todas las cosas, a una iniciativa programática, y es aquí donde el autor remarca que ambas cuestiones pertenecen al plano de una aspiración epocal que jamás ha sido enteramente objetivada. El autor destaca que en el texto de Weber, la expresión original es un verbo, "desencantar" y no un hecho sustantivado, "desencantamiento", mientras que nota que este gesto que caracterizará a la empresa de las emergentes ciencias humanas hace más bien referencia a un tipo de operación intelectual que en sí misma no está exenta de carisma. En este sentido, el desencantamiento del mundo puede pensarse menos como un hecho que como un relato que la modernidad ha insistido en contarse a sí misma mediante las ciencias humanas occidentales reificando una fractura insalvable entre ciencia y religión: "la superstición pasó de ser un 'error' por considerársela diabólica o pagana, a ser un 'equívoco' porque era anti-científica". No obstante, remarca el autor, "el mito de que estos dos poderes siempre han estado en oposición ha sido formado en el mismo siglo XIX", coincidiendo con el punto de máxima eclosión de corrientes esotéricas y místicas que buscaron saldar esta comunicación perdida. Por su parte, las nacientes ciencias sociales se inspiraron en matrices mágicas para elaborar sus lenguajes, técnicas y narrativas disciplinares, mientras que sus impulsor*s (empezando por el propio Weber) formaron parte de culturas esotéricas como la Teosofía, la tradición hermética y su reactualización en órdenes modernas como la Golden Dawn, o el espiritualismo finisecular, que a su vez llevaron adelante sus exploraciones con otros regímenes de realidad asumiendo un revestimiento profundamente científico. De este modo, observa Josephson-Storm que el desencantamiento funciona como "un régimen de verdad, empotrando el paradigma de la modernidad en el corazón de las ciencias y dándole energía a varios proyectos que buscaron eliminar la superstición", pero por el otro lado, también genera su propia negación dialéctica, "dándole vida a la misma dimensión que caracteriza como expirada, estimulando resurgimientos mágicos, estudios paranormales y nuevas iniciativas por espiritualizar las ciencias" (2017, p. 309-310). ¿Se encuentra, entonces, desencantado el mundo? El propio pensamiento de Weber no deja de avizorar un puente con lo mágico, importando

justamente “una teoría del carisma[26] a la sociología” (op. cit., p. 279) con los que se refiere a aquellos objetos y experiencias dotadas de un misterio que persiste aún dentro de un mundo concreto desolado y burocratizado, los fulgores de una zona autónoma y desconocida para la jurisdicción humana. Quizás el mejor modo de abordar esta pregunta sea que por cada mundo que se desencanta, se enciende una negación en la vereda opuesta; en una coexistencia que es paradigmáticamente reconocida por el propio Weber cuando distingue dos tipologías de mundo coexistentes entre las que se encuentra un Occidente adoptado por un protestantismo ascético que buscó “la racionalización sistemática de la vida moral” (2012, p. 185) y un Oriente mistérico e idólatra de raíz confucionista para el cual “el mundo permaneció, por el contrario, siendo un gran jardín encantado” (op. cit., p. 462).



Figura 2: La exotización del espacio de la inconciencia y las visiones en Fumerie d’opium, film n.º 1270 del catálogo de los Hermanos Lumiere, registrado por Gabriel Veyre, 1899. Me interesa pensar a través de esta referencia, por asociación visual, aquel sentido común que se le ha

[26] El término utilizado originalmente por el sociólogo alemán es *Bezauberung* o encanto carismático.

asignado en ocasión al espectáculo y la religión, la atribución de "opio de masas", en donde aparece la idea de consumo pasivo.

La historia compleja de esta narrativa que hace de la modernidad una épica entre dos fuerzas en pugna, escepticismo y encantamiento, razón e irracionalidad, ciencia y magia y los distribuye en términos visuales de luz y oscuridad, es una construcción de connotaciones raciales y coloniales. Frente a los trastornos ocasionados por el caldero caliente del irracionalismo y aquellos territorios imaginales asignados al oscurantismo, el conocer fue ponderado como el acto balsámico de echar luz, haciendo de esta expresión un movimiento de conquista, domesticación y asimilación en donde todo lo desconocido, opaco e inentendible fue arrastrado al dominio de lo visible por la fuerza. La eventual visibilidad de todo lo existente fue aquella trampa que habilitó la propiedad, después de todo, el hombre era el último autor esencial: descubría, nombraba, inventaba. Especialmente definida por nuevas tecnologías de visión que buscan ver más allá o adentro de los cuerpos, adentrarse en los reinos físicos más minúsculos, o capturar algo tan elusivo como el movimiento (aquello que hasta el momento era lo que deshacía la idea misma de imagen), la modernidad será caracterizada libidinalmente por un imperativo por percibir lo desconocido e integrarlo como imagen aprehensible, aquello que fue denominado por Jean-Louis Comolli (1980) y Linda Williams (1989) como "el frenesí de lo visible", efecto de la multiplicación social de las imágenes, del fenómeno de la reproductibilidad técnica, de la expansión del paisaje urbano y la extensión del mapa colonial entregado a una pulsión sin precedentes por actualizar y capturar todo lo que hasta aquel momento no se conocía en un signo mensurable, transparente y cuantificable para los sentidos y la razón humana. Lo visión como sentido-rey, como un instrumento que a su vez enmascara un proyecto de dominación, lo visible, cuenta con una larga trayectoria de consolidación en Occidente. En este sentido, el frenesí de lo visible de la segunda mitad del siglo XIX puede comprenderse como un nuevo momento técnico de la supremacía del ojo establecida por la filosofía del Renacimiento, así como la intensificación de las premisas del Iluminismo, entre las que contamos el furor por esclarecer, consagrando la imagen racial de lo blanco como proyecto civilizatorio, situándolo del lado de la luz, de la verdad, del orden diurno y de la rectitud, y la utilización de todas las variantes racializadas de lo oscuro para definir aquellos espacios aún "no habitados" por el hombre civilizado, indecentes, obscenos, libres, pulsionales, a la espera de su correspondiente barrido rectificador.

Así como el mito del desencantamiento terminó invistiendo de nueva vida zonas encantadas de la experiencia, dentro de este frenesí de lo visible, la imagen y la cultura visual de la modernidad operó con esta misma duplicidad paradójica. Por un lado, la

imagen fue vaciada de su inefabilidad e integrada a una matriz demostrativa, es decir, a la empresa logocéntrica de hacer visible. La atención deslumbrada pasó a estar dirigida a su matriz técnica, al porqué, a la explicación que finalmente permitía ilustrar de donde venía y de que estaba hecho todo. En el dominio desencantado de la modernidad, atravesado por una profunda pasión escéptica, por la compulsión de explicar y demostrar el truco, la magia se vuelve simplemente una ilusión, y los fantasmas dejan de existir o mejor dicho, se dice de ellos que son simplemente imágenes, objetos fijos, estáticos, irreales. Por otra parte, este mismo contexto técnico y social intensifica la cualidad encantada de lo visible en un momento en donde la luz se enturbia, "se vuelve menos obvia" (op. cit., p. 124), al decir de Comolli, con el retorno de lo anamórfico, las aberraciones ópticas, una corte de ilusiones, disoluciones y sobreimpresiones que se desataron en paralelo a ese regímen de imagen-evidencia que buscó transparentar los mecanismos del mundo. Así es como dentro de este proyecto de extensión visible, las imágenes encontraron un lugar pero también despabilaron todo tipo de problemas y contraindicaciones.

La idea de una imagen expandida, que no empieza ni termina en un lugar fijo, que puede emerger como aparición inesperada, siendo segregada por un cuerpo, confeccionada por un aparato o provocada por una situación extática, confirma algunas de las precauciones con los cuales el ojo sensato de la razón moderna pensaba el campo feral de lo imaginario: como una tierra convulsa, separada del mundo empírico, poblada de habitantes liminares en los que no debía confiarse demasiado. En la dominación de lo existente por vía de lo visible se encuentra aquel fundamento que Comolli y Serge Daney (1970) señalan como la base de su eficacia ideológica: todo regímen de transparencia visual se hace por vía de un enmascaramiento, poniéndonos objetos enfrente para escamotear procesos de trabajo, sistemas de producción. Este lugar normalizador que se construyó para fijar los alcances de la imagen y la percepción, es sacudido a través de la idea fantasmagórica de *la visión*, que convierte a la imagen en una compleja y vaporosa experiencia erótica y sensorial, un lugar de revelaciones, de placeres y perturbaciones contra-natura, una plataforma inmersiva en el que el cuerpo altera su dimensión y entra en contacto con otra especie periférica y misteriosa de realidad, no permitida, deshabilitada o impensada. Como veremos a lo largo de esta primer sección, la historia de los dispositivos y las máquinas de visión se encuentra profundamente cargado de premisas mágicas, ya sea por el principio de establecer contacto con realidades de distinto orden, acceder a la visión de algo que no se conoce o que está oculto, por la interacción entre planos diferenciados de experiencia sensible, la comunión entre lo tangible y lo intangible o la expresión proyectada de las fuerzas inconscientes e irracionales. Sobre todo a partir de las nuevas tecnologías ópticas de la modernidad, la imagen artística abandona cierto sentido de terrenalidad y se expresó como haz lumínico, presencia soluble, en una

aparición desafiliada y superpuesta al mundo físico que se acerca al reino de los fantasmas. Las tecnologías que liberaron estas imágenes pueden pensarse como "medios de trance", aparatos que complejizaron las nociones de espíritu y materia, mostrándolas más bien como dimensiones relacionales, en ocasiones fluctuantes. Mi intención en este primer parte es reflexionar sobre la escandalosa capacidad de expansión, encantamiento y conmoción erótica y corporal que socialmente se les asignó a algunos de estos preparados "imaginarios", "irreales" o "inmateriales" nacidos del corazón de la racionalidad técnica. "La aparición y el aparato se enlazan a través de técnicas rituales", como plantean Heike Behrend y Martin Zillinger (2015, p. 13). Tanto para el cine como el espiritualismo la premisa se trató de hacer ver, pero no sólo eso, también de llevarnos hasta allá, ponernos en un viaje, utilizando la imagen como una forma de acceso y mediación[27].

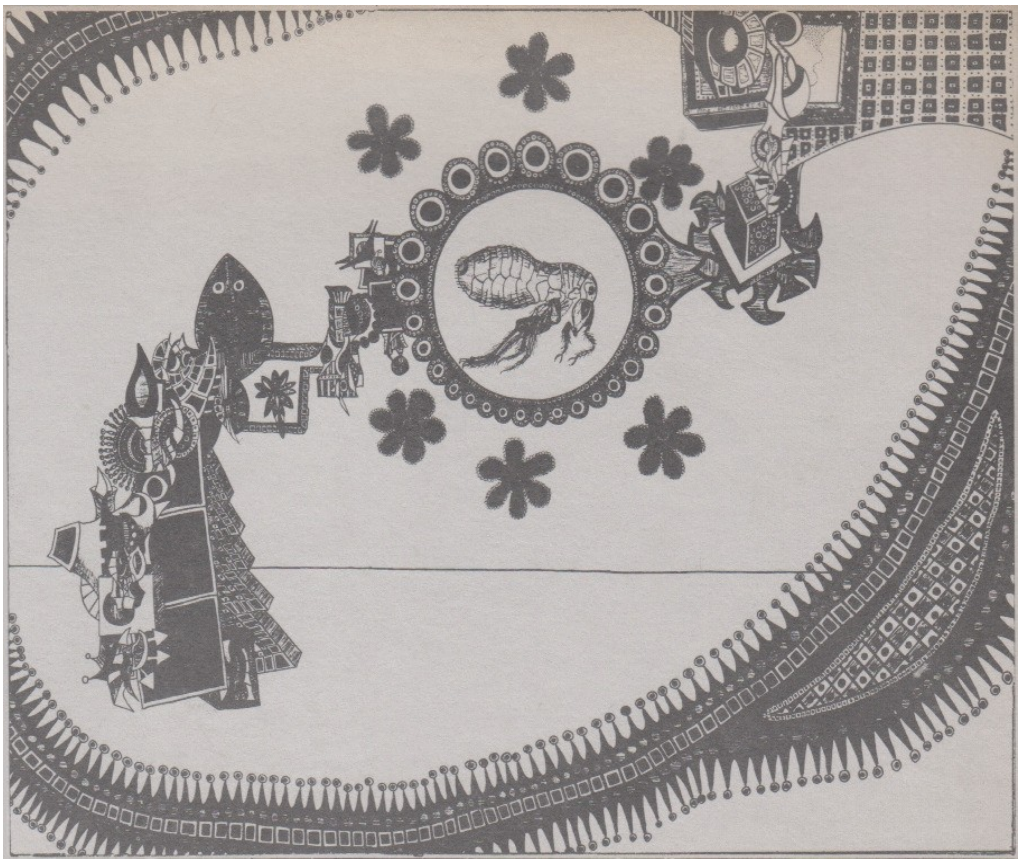


Figura 3: "Maldororian Microscope" (Microscopio Maldoriano), collage de Franklin Rosemont, que acompañó el poster de la primera exhibición del Grupo Surrealista de Chicago, c. 1968.

[27] Jacques Derrida vincula la mediación a una cualidad espectral de la tecnología, implicando, como señalan Behrend y Zillinger, "una estructura que la asemeja a la de un espíritu" (2015, p. 14).

Mi propuesta en esta primer parte es revisar la relación entre imagen y conocimiento en términos diferentes a la premisa de "la visibilidad" logocéntrica en donde las imágenes sirven en tanto explican, muestran, exponen evidencia sobre este único mundo que nos contiene. Por el contrario, el aproximarse a las zonas míticas, animadas y sobrenaturales, a aquellos componentes de opacidad de la imagen que por momentos nos hacen dejar de ver el mundo que nos rodea, puede ayudarnos a conocer nuevas dimensiones sobre el poder imaginal desplazadas del paradigma de la transparencia mimética con las que la lógica de la representación nos acostumbró a leerlas. Es necesario, en este sentido, hablar de magia. A lo largo de este capítulo, me dedicaré a pensar en esta capacidad de afectación mágica de las imágenes, comprendiéndolas no a partir de lo que contienen o representan, sino como enclaves de transición, como vías, pantallas, umbrales y cortinas para entrar y salir en distintos planos de realidad. Las imágenes, siguiendo el planteo de Andrea Soto Calderón, pueden pensarse menos como formas de reproducción y proyección que "como un plano de conexión que abre y obra" (2020, p. 28).

Es aquí en donde me parece interesante retomar el efecto de *trance*, que muy a menudo viene a nombrar el tipo de influencia irracional que las imágenes ejercen sobre nosotr*s. Este término proviene etimológicamente del latín *transīre*, albergando los sentidos de "transitar", "cruzar", "pasar por encima", así como también los significados de su parónimo "entrada", relacionado con "umbral", "conducto", "portal" y "canal". Como señalan Heike Behnrend y Martin Zillinger, el término alude a un "rango de fenómenos diferentes caracterizados por una encarnación y una experiencia de alteridad" (2015, p. 12). Si pensamos estos dos términos, encontramos la esfera de un sujeto corporal y de su exacto contrario, la esfera incórporea, si se quiere espiritual, de la imagen. Durante el trance ocurre un hecho de colisión y transfiguración entre estos dos polos, que "puede culminar con la disociación del sujeto, durante la cual éste experimenta a su fuente de agencia como 'un otro' que adopta su forma sirviéndose del sujeto como medio" (op. cit., p. 12). La otra característica que tiene el trance es su asociación al viaje, al movimiento, a la travesía entre distintos estados. En estos fenómenos, la volatilidad puede dejar de percibirse como debilidad y atestiguarse como poder, el trance volatiliza, permite esta superposición de mundos.

En este sentido, teniendo en cuenta el tipo de efecto magnético que ejercen sobre nosotr*s, las imágenes pueden ser pensadas menos desde su carácter objetual, como elementos que vemos y frente a los cuales nos situamos a distancia, enfrentados, diferenciándonos, que como un espacio de deposición afectiva que nos aloja y un umbral que nos permite transitar entre realidades. Más allá y más acá, macro-cosmos y micro-cosmos, cuerpo sólido y evanescencia virtual, las imágenes bien pueden pensarse como vasos comunicantes entre planos de experiencia de diversa índole, con distintos grados de tangibilidad, ubicados en diversas latitudes de tiempo-espacio. El *símbolo*, desligado de

toda semejanza y regímen de causalidad, simplemente permite pre-sentir en ciertas imágenes el fulgor de otros fenómenos. De este modo, quisiera pensar aquí al poder de las imágenes como una fuerza menos figurable por el encadenamiento mecánico entre elementos cercanos que por un sentido de *magnetismo*, un móvil de atracción provocado entre entidades remotas que autores como Jacques Rancière (2011) vinculan a las formas inefables de operación simbolista. En los montajes y composiciones simbolistas, contrarias a todo impulso de objetivación real, lo que se busca es el afloramiento del "espectáculo interior" (Taroff, 2015), en una disposición que se muestra laberíntica, abigarrada, sugerente, imantada. Las imágenes simbolistas confunden, desorientan pero al mismo tiempo, revelan una nueva forma de congregación de las partes al punto que genera en nosotr*s una nueva calidad de atención. Éstas se se comportan como una "máquina para hacer lo común, ya no para contrastar los mundos sino para poner en escena, por los medios más imprevistos, una co-pertenencia" (Rancière, 2011, p. 73). La forma que tiene el símbolo de operar es acercar realidades lejanas entre sí es inmantándolas, atrayéndolas desde adentro, punzándolas con un extraño sentido invisible que se escurre a lo largo de las superficies. Esta teoría imaginal es expresada por Charles Baudelaire en su poema "Correspondencias" de 1857:

> "Pasa a través de bosques de símbolos, el hombre,
> al cual éstos observan con familiar mirada.
> Como difusos ecos que, lejanos, se funden
> en una tenebrosa y profunda unidad.
> Como la claridad, como la noche, vasta,
> se responden perfumes, sonidos y colores" (1982, p. 19).

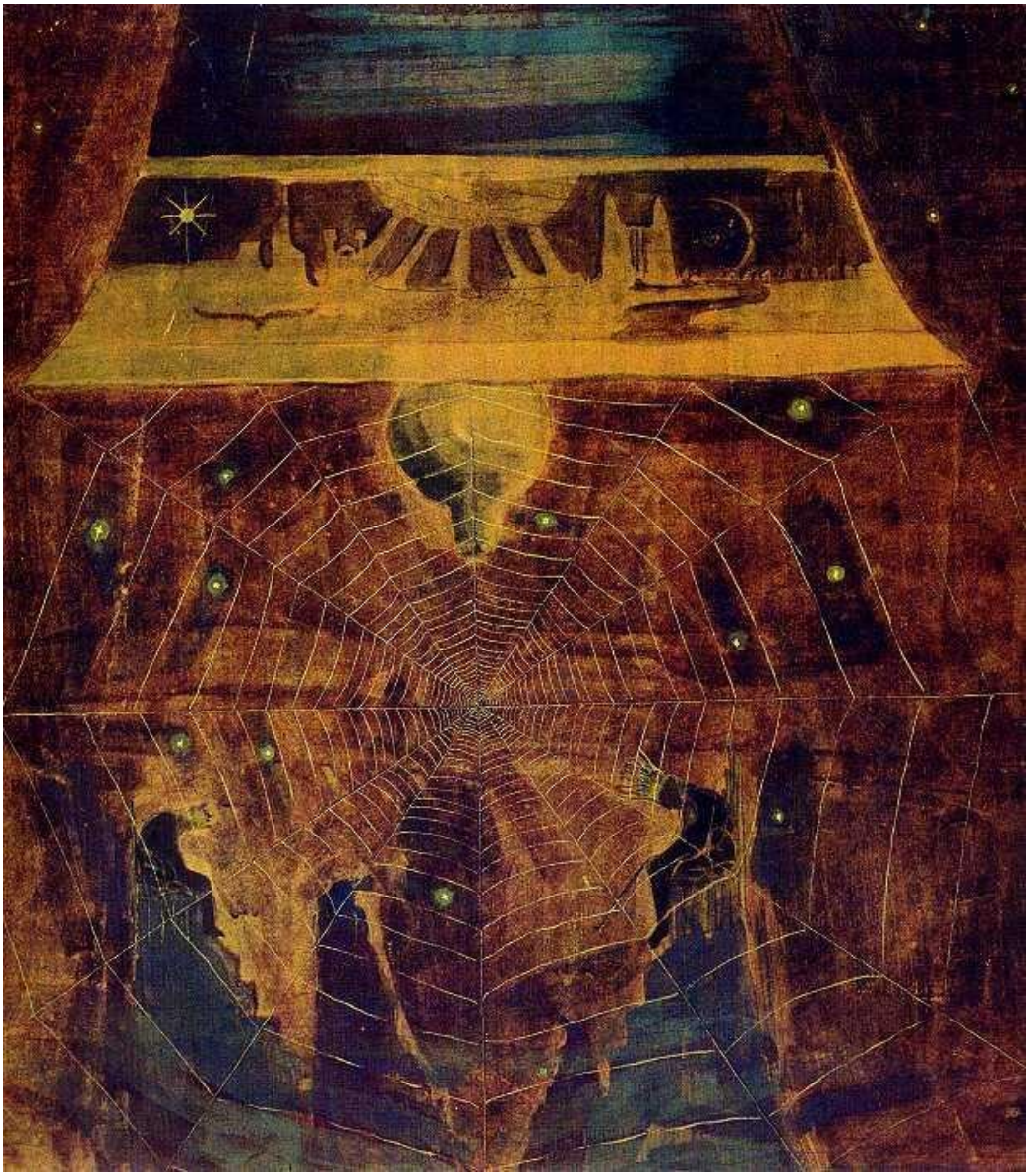


Figura 4: el concierto de heterogeneidades reunidos a través de la telaraña, elemento fuerte en las iconografías simbolistas. Finale (Sonata del Sol) de Mikalojus Konstantinas Čiurlionis, 1907. Colección: Museo de Arte Nacional M. K. Čiurlionis.

Esta co-pertenencia de elementos, de realidades tangencialmente distintas comunicadas más allá, o incluso a través de las apariencias, se revela como un *sentido cósmico*. Aquella propiedad del símbolo para hacernos ver más allá de lo que tenemos enfrente es presentada por Rancière a la usanza de una "máquina de misterio" que él, sin em-

bargo, desvincula de una animosidad mística. Lo que a mí me interesa del símbolo es ante nada su función de encantamiento. Aquello mismo se presenta en algunos objetos mágicos de la que habla Mircea Eliade a la hora de pensar la *hierofanía*, la capacidad física que lo divino, es decir, la diferencia radical, tiene para manifestarse sobre el territorio:

> "El occidental moderno experimenta cierto malestar ante ciertas formas de manifestación de lo sagrado: le cuesta trabajo aceptar que, para determinados seres humanos, lo sagrado pueda manifestarse en las piedras o en los árboles. Pues, como se verá en seguida, no se trata de la veneración de una piedra o de un árbol por si mismos. La piedra sagrada, el árbol sagrado no son adorados en cuanto tales; lo son precisamente por el hecho de ser hierofanías, por el hecho de 'mostrar' algo que ya no es ni piedra ni árbol, sino lo sagrado, lo *ganz andere*[28]" (1981, p. 13).

En esta dimensión simbólica o hierofánica de la imagen se pone en juego una inestabilidad encarnada en la imagen que a la secularidad logocéntrica le incomoda, un atavismo temido que se prefiere reducir a la figura iletrada de "lo anticuado" y "supersticioso", a la convención y al cliché.No obstante, la cualidad particular del símbolo que observa Juan Eduardo Cirlot, la base de su intensidad, su dinamismo y su drama, tiene que ver con "su capacidad de expresar simultáneamente los varios aspectos (tesis y antítesis) de la idea que representa" (Schneider en Cirlot, 2001, pp. xxix). Parte de la condición mágica tiene que ver con sostener la función de la paradoja dentro de la ilusión ordenada de mundo. Si la magia es pensada como "la negación de la negación", aquello que marca donde el sistema no cierra (Josephson-Storm, 2017), al restituir la contradicción a la vida, sancionando la posibilidad de una comunidad impensada entre lo uno y lo otro, lo finito y lo infinito, lo tangible y lo fantasmal al mismo tiempo. En el corazón de las formas de conexión que las imágenes habilitan, encontramos *la paradoja*, central a las formas de operación simbólicas. En el símbolo, la vida animada de la imagen se basa en una dialéctica que no se sintetiza. La imagen no describe algo que ya estaba presente de antemano ni determina un efecto posterior, sino que ella misma se dedicar a alojar en sí distintos tipos de fuerzas, incluso aquellas que la desmienten. Este tipo de operación necesariamente incongruente hace que sea un tipo de imagen más afín a las latitudes del inconsciente. Cirlot esgrime una explicación provisoria:

[28] Expresión en alemán que designa a lo "absolutamente otro".

> "el inconsciente, o 'lugar' en donde viven los símbolos, no reconoce la distinción inherente de contraposición; o, una vez más, la 'función simbólica' aparece en el momento preciso en donde un estado de tensión es entablado por opuestos y la conciencia no puede resolverlos por sí misma" (op. cit., p. xxxi).

Al sostener la contradicción, el conflicto y la convivencia entre lo hetérogeo, aquí se despierta con fuerza uno de los mayores temores que la imagen genera: su desfachatado irracionalismo que ríe en la cara de las evidencias, su autonomía potencial de un orden lógico. Por otra parte, no sólo se trata de la contradicción y la paradoja entre dos realidades distintas, sino que la imagen ofrece quizás una vía para que de una cosa decante otra, acercando realidades al punto de arriesarse a derramarlas entre sí. En este sentido, es interesante pensar por ejemplo a las imágenes como elementos de pasaje y acceso, similares al funcionamiento hierofánico que Mircea Eliade observa en umbrales y puertas, objetos tanto simbólicos como arquitectónicos. La imagen simbólica también cuenta con esta facultad, no solamente la de ser un continente de diferencias, sino facilitar un tránsito. De alguna manera, una imagen conduce a otra.

> "Al manifestar lo sagrado, un objeto cualquiera se convierte en otra cosa sin dejar de ser él mismo, pues continúa participando del medio cósmico circundante. Una piedra sagrada sigue siendo una piedra; aparentemente (con más exactitud: desde un punto de vista profano) nada la distingue de las demás piedras. Para quienes aquella piedra se revela como sagrada, su realidad inmediata se transmuta, por el contrario, en realidad sobrenatural" (Eliade, 1981, p. 14).

En el ultra-dominio de lo simbólico, las imágenes se constituyen como llaves, mirillas, umbrales de acceso, tecnologías liminares que permiten la interpenetración de realidades de distinto orden. Aquí la imagen no dice ni cuenta, sino que transporta y penetra, es un medio/médium en tanto permite el pasaje a través de realidades, abre, irradia, traspasa, toca, opera como laboratorio de interiores, pone de manifiesto regiones de la vida íntima refractarias al discurso. En un curso jamás lineal, ella misma se va modificando a medida que se practica, a raíz del contacto de quiénes eligen habitarla. Soto Calderón dice que "la imagen no se forma de una vez, sino que va componiendo su sentido en un trayecto" (2020), advirtiéndonos que nunca una imagen llega a mostrarse totalmente, formándose entera, sino que su zona opaca es justamente su zona no cerrada, es la que habilita que esta imagen circule, cambie, se mueva, actúe. La *subversión* y la *perversión* son funciones cualitativas de las imágenes, ninguna imagen cuenta con orígenes puros, versiones únicas y oficiales, sino que siempre han funcionado más bien un caudal de alternancias, derivados, disgresiones y paradojas. Y una imagen nunca puede

llegar a verse de una sola manera, porque las imágenes son *algo* sobre lo que se deposita *mucho*. Su personalidad, su fuerza, en palabras de Weber, "su carisma" son algo cambiante, porque dependen antes que nada de una creencia, un investimiento que les ponemos.

Finalmente, desde una concepción semiótica, el símbolo aparece como una especie de elemento del lenguaje en donde verdaderamente se concentra el poder, munido con la capacidad de "actuar", operando intensivamente sobre la subjetividad. Aquí estoy retomando la noción iconológica de símbolo pero sobre todo lo hago porque me interesa el modo en el que la imagen se presenta como un ente animado pero también como capaz de saldar la grieta entre lo material y lo metafísico con ambivalencia. En las artes esotéricas, el símbolo es una herramienta poderosa de acceso a realidades diferentes, pero no siempre tiene la misma carga vital, sino que el quantum de su poder puede activarse o discontinuarse de manera alternada, en diferentes períodos de tiempo, a partir de la *creencia*, aquello que Christian Metz (2002) piensa como un proceso perceptivo y afectivo de participación, pero que asimismo puede figurarse una suerte de ectoplasma que segregamos cuando nos vinculamos entre las imágenes. A las imágenes no sólo las vemos, sino que proyectamos sobre ellas y la creencia es un modo de percibir con el afecto, que invierte los términos de la ecuación, ahora es *creer para ver*. Esto pone a la matriz logocéntrica del "ver para creer" ante un dilema, y le genera un problema, "creer da miedo. Temer hace creer", como plantea Jean-Louis Comolli (2007) a la hora de caracterizar la compleja, es decir, mágica relación de necesidad que tenemos con las imágenes. "Así como no surge de una orden, 'creer' tampoco surge de un programa", como subraya Jean-Louis Comolli (op.cit). Dentro de la antropología y sociología de la imagen son frecuentes las historias sobre pobladores de territorios no-occidentales que no entienden cómo funciona la lógica narrativa de un primer plano, justamente porque producen aquello que BéjaMargitházi (2012) analiza como una narrativa del "primer contacto". Éstas operan para construir una asimetría entre una sociedad occidental que se piensa así misma como "tecnológicamente compleja" en relación a una sociedad presuntamente aislada, desposeída de tales "avances" y confinada a un pasado histórico, que expresa tales características a través del temor, el asombro y el revestimiento sobrenatural que le dan a tal tecnología. Estas reacciones pueden pensarse como proyecciones que el relato occidental termina por depositar en otros ojos. La cultura occidental y sus instituciones en varias oportunidades han evidenciando esta dificultad a la hora de saber cómo lidiar con este territorio vivo, pulsante y movedizo que es lo imaginario. Por otra parte, si bien el propio logocentrismo occidental en ocasiones suele subestimar tanto las imágenes, como las creencias que nos vinculan a ellas, es fundamental tener en cuenta que esta vinculación con las imágenes no es tan sencilla, unidireccional y esquemática como lo pensaría una visión determinista.



Figura 4: Una Excursión Incoherente, film de Segundo de Chomón, 1909.

Tomo aquí la figura del símbolo para pensar algunas de estas operatorias imaginales, porque en ella, a diferencia de la lógica de representación, el sentido no parece construido por vía de la semejanza visible, sino conjurado a través de la opacidad, de su factor mistérico. Dentro de este desglose sobrenatural, *una teoría cinemática de la visión* implicaría ser conscientes de aquellos fenómenos capaces de abrir un vacío en aquello que estás viendo con el ojo diurno. Este lugar normalizador que se construyó para fijar los alcances de la imagen y la percepción, es sacudido a través de la idea fantasmagórica de la visión, que convierte a la imagen en una compleja y vaporosa experiencia erótica y sensorial, un lugar de revelaciones, de placeres y perturbaciones contra-natura, una plataforma inmersiva en el que el cuerpo altera su dimensión y entra en contacto con otra especie periférica y misteriosa de realidad, no permitida, deshabilitada o impensada.

1. 2. Hélène Smith, cosmonauta de la imagen

En su maravillosa reflexión "Elogio del Cine-Monstruo", Jean-Louis Comolli considera que 1895 puede pensarse menos como el año de invención del cine que de invención del espectador como sujeto del cine:

> "Apenas nacido, ese espectador crece de golpe. Rápida iniciación al misterio de la proyección, al saber del juego y de las reglas. Toda esta toma de conciencia y de razón que construye rápidamente el iniciado, que le hace renunciar a la ilusión total y contentarse con ilusiones parciales, no elimina sin embargo enteramente la infancia del espectador. (…) Este niño todavía existe. Quiere algo y lo contrario, realismo e irrealismo, efectos de lo real y efectos de ficción, verdadero y falso, verosímil e improbable. Fort/da. Lejos/cerca. El uno no funciona sin el otro. (…) Existe un conflicto no resuelto en el monstruo infantil que sueña en cada espectador." (2007)

Aquí Comolli está pensando al espectador de cine dividido entre dos gestos hacia la imagen. Por un lado, tenemos este posicionamiento de conciencia, distancia, esta dimensión de control sobre la situación, de astucia sobre lo que se está viendo, de decir "efectivamente, esto que estoy viendo es efectivamente una imagen, una ilusión que no me va a engañar", pero después, por otro lado, hay un gesto que tiene que ver con la aceptación, por la proximidad, la más radical metabolización corporal, la creencia en lo que se está viendo, el abandono de sí dentro de la imagen, incluso esta idea de la ingenuidad que el teórico francés remite a la infancia, esta posición deseante donde no es uno quien digiere las imágenes, sino quien hace máquina con lo imaginario.

El cine a lo largo de su historia e incluso en aquel momento previo en donde existía como forma imaginada, está intrínsecamente vinculado a esta condición onírica. De hecho, Comolli está hablando continuamente del cine como un sueño que continuamente se está suspendiendo y recomenzando, de forma análoga a la actividad espectatorial, con un sujeto que continuamente está pivoteando entre una actitud de inmersión o discontinuidad. La imagen misma se inscribe también entre esta misma dimensión paradojal propia de la magia, la del ser y no ser al mismo tiempo, con sus acoplamientos frenéticos entre materialidad e inmaterialidad, por figuras y fondos que desmienten e intercambian posiciones, suscitando una mirada que juega a dos puntas, ejerciendo el culto diurno a la estabilidad de las formas, y luego, profesando el gusto por el engaño.

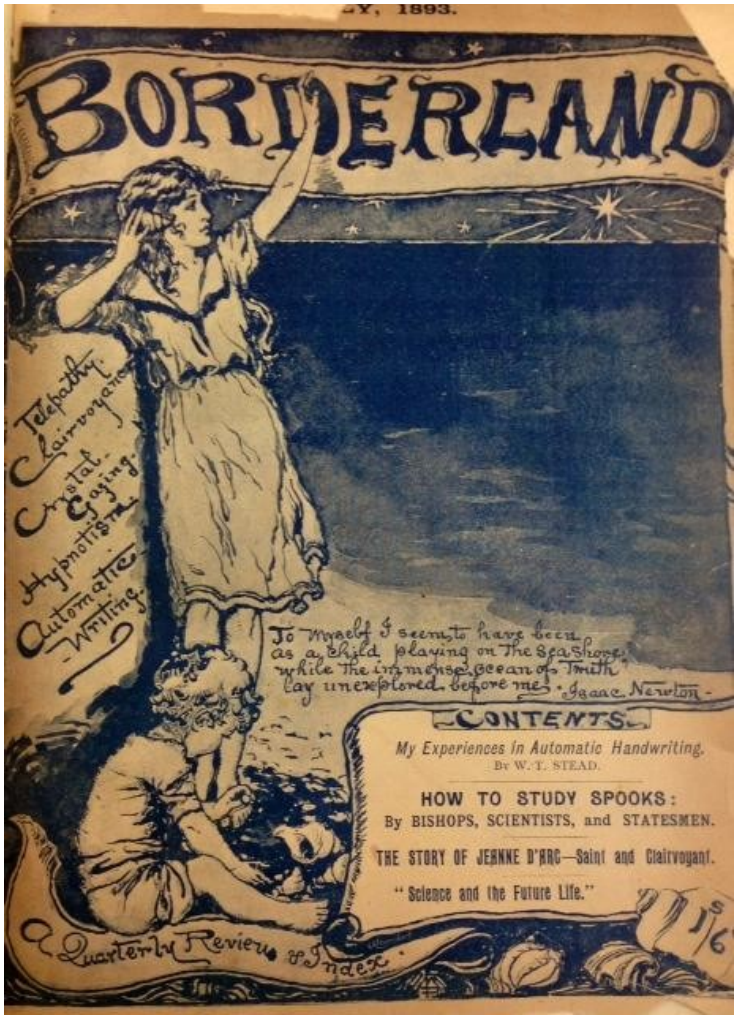


Figura 5: Portada de la revista espiritista Borderland, n.º 1, publicada por William T. Stead, 1893.

Por su parte, en aquel mismo contexto, ñas mismas disciplinas emergentes que se ocuparon de la imaginación y del alma como el psicoanálisis, la psiquiatría o la neurología, fueron un intento por reformar a fuerza de claridad aquellas zonas "góticas", veladas de la actividad humana consciente. Durante el siglo XIX, la razón occidental concibió a personas y comunidades otrificadas por su clase, género, sexualidad, raza, territorio o creencia bajo el signo de lo ominoso y lo indómito y a la par que se propuso resolver el "misterio esencial" que yacía al interior o al origen de estos sujetos. La misma idea de acceder técnicamente a una percepción empírica del *más allá* que cada sujeto encarnaba en la vida ordinaria se replica en las bambalinas del conocimiento

científico aprobado. 1895, año de nacimiento del cine y su espectador, también vería el auge de los fenómenos espiristas en Europa y América Latina, que ofrecería una premisa similar de aproximación espectacular a la metafísica en su escuela más científica llamada "de mesa blanca", a partir de las teorías de Allan Kardec. Los así llamados fenómenos paranormales finalmente podían llegar a *verse*, objetivados como realidades autónomas, y las distintas tecnologías de visión disponibles, como la fotografía, la cinematografía, los microscopios y telescopios intervenían de manera crucial en este proyecto.

Esta época estará marcada por una actualización tecnificada de la clarividencia, la apertura subjetiva de espacios flotantes de visión, en los que se accede a ver más allá de las fronteras espaciales o temporales; la telepatía, modos involuntarios y espontáneos de transmisión del pensamiento entre seres; la conversación con espíritus; las formas automáticas de exploración de los dominios extra-terrenales por vía de la escritura o el dibujo, entre otras actividades. Independientemente de cuan creídos o desmentidos eran estos sucesos extraordinarios, la cultura de fines de siglo XIX y sus participantes estaban irremediablemente atraídos a ellos. Dentro del panorama abierto por el espiritismo, la figura del *médium* oficiaría de ilustre maestro de ceremonias capaz de trasportar a los presentes por el tenebrosos fuera de campo de la razón y la materia, del mismo modo en que la imagen del cine engulle a sus espectadores y los hace desembocar a un territorio distinto, poblada por nuevas lógicas físicas y formas de vida.





Figura 7: espiritismo y cine, dos modalidades de espectáculo y espectatorialidad. Arriba: ilustración de una sesión mediúmnica por Frank Leslie, para "Frank Leslie's Illustrated Newspaper", 1888. Fuente: MysteriousPlanchette.com. Abajo: "Nickelodeon", pintura al óleo de John Sloane, 1907.

Los médiums se desempeñarán como exploradores intrépidos del plano astral capaces de escalar distintas dimensiones espacio-temporales, destacándose como intermediarios diplomáticos entre el campo de los espíritus y el de humanos, las personas a las que acudir cuando el mundo de los vivos quería entablar un diálogo con fantasmas de otros tiempos. Es así como l*s médiums hacían de su inconsciencia un portal, volviendo traslúcido su cuerpo para revelar la danza de lo invisible, facilitando un tejido para que los espíritus puedan manifestarse, a menudo a modo de síntomas, prestándole las leyes conocidas de la física para que confeccionen confeccionar su propio alfabeto de inversiones desquiciadas. El cuerpo del médium funcionaba como pantalla de impresiones que era afectada por formas de contacto fantasmales o por la producción desquiciada de caudales de energía que se abrían paso a través de la carne. El médium está allí para metabolizar y materializar fenómenos sobrenaturales, como una lámpara nerviosa de fibras y fluidos con los cuales volver visible el contacto espectral, como podía ser el caso de aquella sustancia glaucosa denominada ectoplasma, secreciones que se derramaban a través de todos los orificios del médium conectado y mediante la cual el contacto parapsíquico se confirmaba. Al igual que el cinematógrafo,

el organismo del médium incluía las dos formas de tecnología de imagen, operando como aparato de registro y proyección, sintonizando con el más allá y traduciéndolo en forma visible para todo el mundo presente, a través de la producción espontánea de signos.

Tanto la proyección cinematográfica como la sesión mediúmnica conformaban experiencias de contacto espectacular entre realidades de distinta consistencia, que se realizaban a través de una serie específica de rituales preliminares en la penumbra, formas de arquitectura y sistemas de congregación que permitían construir aquel espacio irracional dispuesto a la sugestión imaginal y la dulce cancelación de lo existente. El tipo de audiencia de los espectáculos espiritistas serán los *sitters* o "sentados", una suerte de público análogo al del cine, que también se encargaban de depositar colectivamente sus dosis de atención y creencia en la ceremonia, para que la imagen fantasmagórica crezca y cobre vida propia.

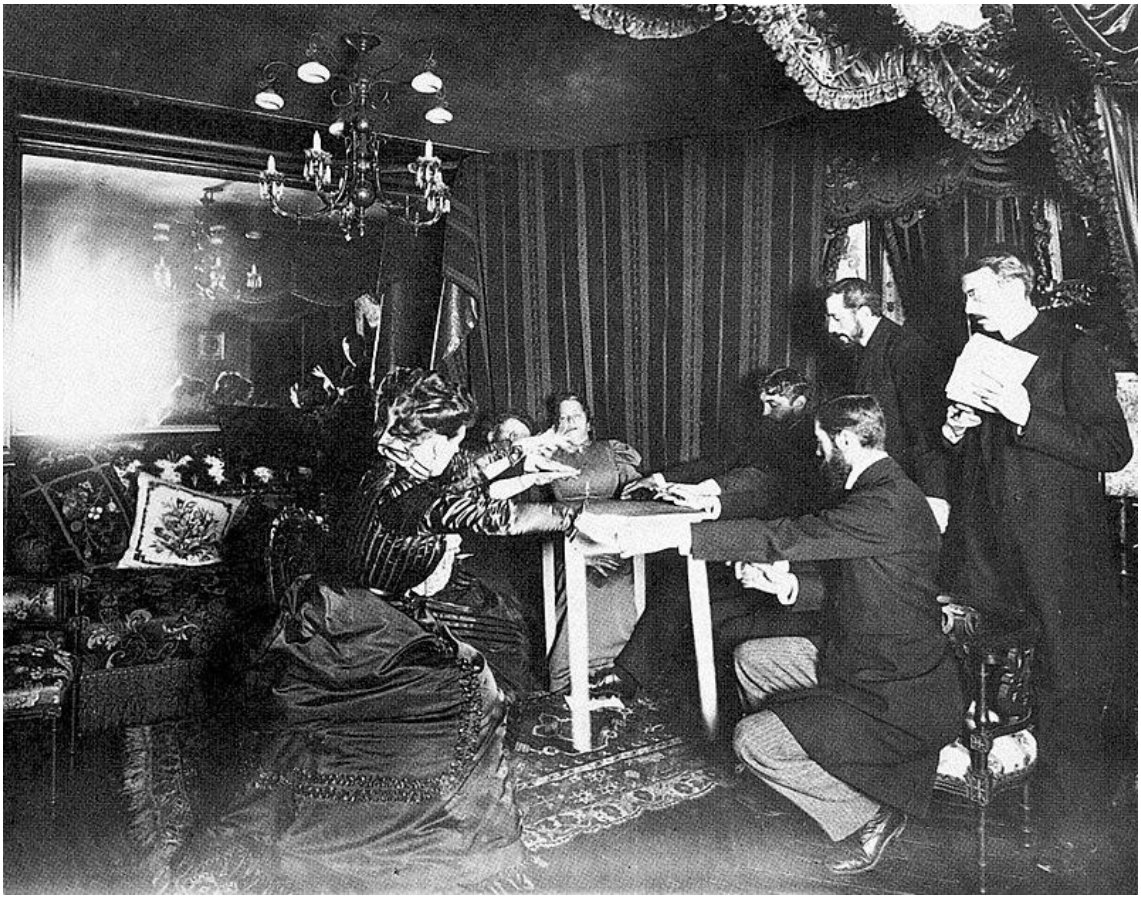




Figura 8: registros fotográficos espiritistas. Arriba: Sesión espiritista de la médium Eusebia Pallatino en la casa del astrónomo Camille Flamarion, fotografía de H. Mairet, 1898. Abajo, izq.: el espíritu compañero de Emma Hardinge Britten revelado por la cámara fotográfica de William H. Mumler, 1911. Fuente: Photographing the Invisible: Practical Studies in Spirit Photography, Spirit Portraiture, and other Rare but Allied Phenomena (1911) publicado por The Advanced Thought Publishing Company. Abajo, der.: secreción ectoplasmática de la médium Eva Carriére, fotografía de Albert von Schrenk-Notzing, 1911. Fuente: Phenomena of materialisation: a contribution to the investigation of médiumistic teleplastics, 1862-1929 (1923) escrito por Albert von Schrenck-Notzing.

La figura idiosincrásica del médium eran especialmente mujeres, una de las pocas profesiones públicas en la sociedad victoriana en las que su maestría era indiscutiblemente reconocida. No es de extrañarse el universo social, político y cultural de la así llamada Nueva Mujer en los imaginarios de fin de siglo también encontrase su dignificada representación paranormal con el furor profético de las médiums. No es que no haya habido celebridades mediúmnicas masculinas, pero tanto los consensos materialistas como metafísicos sobre el fenómeno advertían que las mujeres parecían mejores candidatas para esmerarse en este tipo de artimañas al considerarlas seres ya de por sí impresionables, poco lógicos, intuitivos y conectados naturalmente a otras latitudes extra-físicas. Theodore Flournoy, doctor en Medicina, profesor de Filosofía y Psicología fisiológica genovés, defendía este precepto, señalando que:

> "el hábito de caer en ensoñaciones, de construir castillos en el aire, de transportarse a uno mismo en otras condiciones de existencia, o de contarse historias en las que uno juega el rol principal, es más frecuente entre mujeres que en hombres, y se encuentra más en la infancia y la juventud que en la madurez" (2015, p. 19).

Flournoy, colega de Sigmund Freud y mentor de Carl G. Jung, será conocido por aventurarse profesionalmente al estudio del fenómeno mediúmnico en un tiempo en donde la cultura estaba obsesionada con el asunto, pero la amplia mayoría de la comunidad científica consideraba a los médiums como "tontos, sujetos histéricos o locos" (op. cit., p. 33). Flournoy se considera mucho más dispuesto que sus pares a considerar la influencia permanente de *lo supernormal* en el curso de las vidas humanas, y lo hace a partir del caso de Hélène Smith, nombre adoptada por una médium francesa muy famosa que a sus treinta años de edad había demostrado descollar en el submundo espiritista europeo con una envidiable triple capacidad de comunicación automática visual, auditiva y tiptológica (la capacidad de hablar con los espíritus mediante códigos como golpes en la mesa). Familiarizada con la visita de fantasmagorias y ensoñaciones desde muy temprana edad, Flournoy encontrará una constante en la biografía de Hélène, una melancolía misteriosa por una patria desconocida. Sus visiones de pubertad serán descriptas como "cálidas, luminosas, de colores fuertes, exóticas, bizarras" (op. cit., p. 25), imágenes desatadas sobre el fondo monocorde y unidimensional de su vida diaria, en donde se achata "su hastío de lo ordinario, de la gente común, su disgusto con ocupaciones prosaicas, por cosas vulgares y desagradables, por una casa estrecha, calles sucias, inviernos fríos y un cielo gris" (op. cit., p. 25). Tras un breve hiato de ausencia en su vida, estas experiencias sobrenaturales regresarán con mucha fuerza a sus veinte años, pero Hélène esta vez cuenta con nuevas herramientas. Su incursión por los territorios de la filosofía ocultista y las subculturas espiritistas de la época le habían dado un lenguaje y un método para refamiliarizarse con este tipo de influencias.

No obstante, de modo análogo al espíritu científico con el que opera gran parte del nuevo renacimiento esotérico en Europa, Flournoy toma el recaudo de no quedarse completamente encantado con las impresionantes imágenes que obtiene Hélène en sus sesiones, y propone el acercamiento razonado de la ciencia psicológica a estas dimensiones de la experiencia inefable. Rompiendo con la reverencia contemplativa de muchos círculos espiritistas cuidadosos de no interferir en los procesos de contacto mediúmnico, el doctor actúa de cerca y en profundidad en el desarrollo de las sesiones de Smith, registrando con máquinas y ejercicios científicos el curso autónomo de su cuerpo en trance. Desde su encuentro inicial en 1894, el doctor relata sus cinco años de vinculación y colaboración voluntaria con Hélène Smith en su alucinante libro, *De la*

India al planeta Marte: estudio de un caso de sonambulismo con glosolalia de 1899, en donde presentará a su estrella principal de la siguiente manera:

> "Hélène constituye la médium más notable que alguna vez haya conocido y se aproxima muy íntimamente al ideal de lo que podríamos llegar a denominar una médium polimorfa o multiforme, en contradicción con médiums uniformes, cuyas facultades sólo conciernen a un sólo tipo de automatismos" (op. cit., p. 13).



Figura 9: Hélène Smith y Theodore Flournoy, c. 1900. Fuente: Bibliothèque de Genève.

´

Flournoy apuntará que 1895, justamente el año clave en el que se fecha la invención de la cinematografía, marcará aquel momento de "exuberante crecimiento y magnífica eclosión de la vegetación subliminal" en donde las capacidades de Hélène alcanzarán su máximo esplendor. En un cuarto parcialmente oscurecido, en extensas sesiones que podían pasar de las seis horas de duración, Hélène participaba un complejo

circuito de comunicación somatoespiritual, presa de todo tipo de arrebatos hipnoides que la llevaban a escribir, a dibujar, a gestualizar, declamar y moverse, reproduciendo visiones que poseían un grado pasmoso de detalle, intensidad y belleza estética, y que tendrán alcances interplanetarios y transhistóricos. Podría decirse que Hélène es algo así como la síntesis total del fenómeno cinemático. Espectáculo, espectador y máquina espectacular dejan de ser polos discretos para metabolizarse en aquel cuerpo mediúmnico que recibe y produce imágenes en simultáneo. Al conectarse a sus visiones, se desrealiza en un plano para alcanzar una extraña consistencia en otro. Flournoy describe estos estados de obnubilación de la siguiente manera:

> "Por unos pocos momentos, por ejemplo, la habitación, la luz de la lámpara, desaparecen enfrente a sus ojos; el ruido de las ruedas de la calle deja de ser escuchado; ella se siente a sí misma volviéndose inerte y pasiva, mientras que una sensación de plenitud y bienestar extático permea toda su individualidad ante la presencia del espectáculo que se le aparece; luego, la visión, para su gran pesar, lentamente se desvanece de su vista, la lámpara y el mobiliario reaparecen, los ruidos externos se hacen oír nuevamente y ella se se sorprende de saber que no ha podido poner en lápiz las extrañas palabras que ha escuchado, o que no ha llegado a tocar ni acariciar, por ejemplo, las bellas aves de plumaje multicolor que volaban y cantaban alrededor suyo." (op. cit., 2015, p. 37-38)

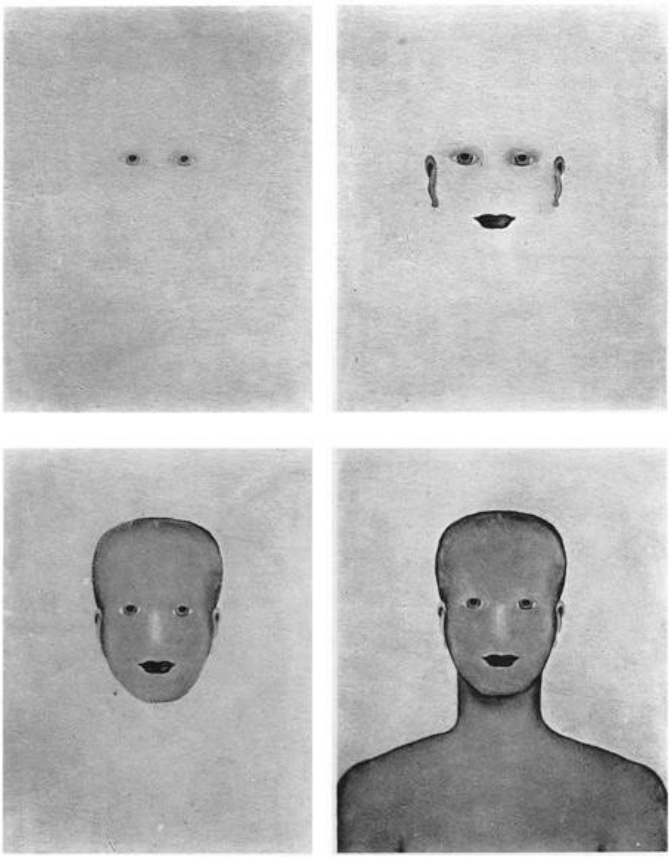


Figura 10: Parte de la serie de pinturas visionarias "La materialización de la chica de Jairus" por Hélène Smith, 1913.

Lo interesante del grado de excelencia sonámbula alcanzado por Hélène era que dentro de este estado psíquico complejo todavía había lugar para otros derivados, nuevas formas e innumerables matices de semi-sonambulismo que se desplegaban como juegos de muñecas rusas, permitiendo sucesivos pasajes entre mundos y transfiguraciones personales. Flournoy caracteriza de la siguiente manera la evolución de estas sesiones de trance, cada vez más extendidas:

> "Varios sueños sonámbulos comenzaban a emerger y desarrollarse, eventos que continuaban siendo desglosados durante meses, incluso años, y que de hecho aún continua; una especie de romance de la imaginación subliminal análogo al de 'las narrativas continuadas', que muchos de nuestra raza nos contamos a nosotr*s mism*s en momentos de *far niente* (momentos de hacer nada), o en

> momentos en que las ocupaciones rutinarias apenas ofrecen meros obstáculos para la ensoñación despierta, y en los cuales generalmente ellos se ubican como héroes." (op.cit, p. 13)

Flournoy hablará de romances sonámbulos distinguibles por tema, personajes participantes, caracterización estética; cada sesión abría el espacio para un film psíquico diferente, "creaciones subconscientes de vasta extensión" (op. cit., p. 13), que evolucionaban sobre líneas paralelas durante varios años, y se manifestaban a sí mismas en irregular alternancia durante el curso de diferentes sesiones y, a menudo, durante la misma sesión. Los elementos de las visiones sonámbulas nacidos de la conciencia subliminal de Hélène se comportan y orientan en un sentido diegético, terminando por conformar aquello que Flournoy denomina como *ciclos* similares al formato narrativo serializado, como el folletín o sus posteriores derivaciones cinematográficas en textos populares como *Los Peligros de Pauline*, *Nick Carter* o *Les Vampires*. A Flournoy le fascinaba cómo estas construcciones imaginativas poseían una interdependencia relativa y una diversidad de contenido lo suficientemente grande como para dedicarles exhaustivos estudios por separado.

> "Dos de estos romances están conectados con la idea espiritista de existencias previas. Se ha revelado, de hecho, que Hélène Smith ha vivido dos veces antes en este planeta. Hace quinientos años era la hija de un sheik árabe, y se convirtió, bajo el nombre de Simandini, en la esposa favorita de un príncipe hindú llamado Sivrouka Nayaka, que reinó sobre Kanara y construyó en el año 1401 el fuerte de Tchandraguiri. En el último siglo, ella apareció bajo la persona ilustre y desafortunada de María Antonieta. Como castigo por sus pecados y para el mejoramiento de su carácter, una vez reencarnada en las humildes circunstancias de Hélène Smith, ella en ciertos estados sonambulísticos recupera la memoria de sus gloriosos avatares de antaño y vuelve a convertirse por un momento, una vez más, en la princesa hindú o la reina de Francia". (op. cit., p. 14)

Sesión tras sesión, l*s asistentes se transportaban y atestiguaban cómo se desentrañaba en tiempo presente la incursión de Hélène a otros tiempos históricos, otras matrices ficcionales y también sus aventuras de cosmonauta, capaz de hacer empalidecer los dinámicos viajes de las narrativas de ciencia ficción de Julio Verne. En estos espacios, Hélène recibirá con una frecuencia periódica y de manera espontánea visiones, "exhortaciones morales, comunicadas a través de la mesa, más frecuentemente en poesía que en prosa" (op. cit., p. 10), partes médicos y consejos dirigidos a los

participantes o intrincados reportes sobre las vidas anteriores de éstos. Hélène escuchaba en francés cortesano, sánscrito y también en marciano, y traducía estos dictados haciendo florecer todo tipo de extrañas caligrafías sobre el papel. Cada ser con el cual Hélène se comunicaba poseía una forma de caligrafía específica. Por su parte en estas sesiones, su cuerpo era tomado por momentos de catalepsia, letargo, contracturas, perturbaciones motoras y sensoriales "consideradas enteramente idénticas a quiénes se observaba en casos de histeria" (op. cit., p. 12)[29]. Por su parte, las sesiones contaban con otro anfitrión del más allá, un espíritu misteriosa y galante que respondía al nombre de Léopold, patrocinando los viajes de Hélène, asistiéndola como guía en su paseo por estos universos supernaturales. El papel principal de esta figura en estos ciclos narrativos será explicado por el profesor de la siguiente manera:

> "Él se encuentra mezclado más o menos en la mayor parte de ellos; los asiste, los vigila, y quizás en cierta medida los dirige. También aparece ocasionalmente en el medio de una escena hindú o marciana, entregando su mensaje a través de ciertos movimientos característicos de la mano. Por un lado, está conectado muy fuertemente con el ciclo real, debido al hecho de que el nombre de Léopold sólo es un seudónimo bajo el que se esconde el ilustre Cagliostro que, al parecer, estaba locamente enamorado de la Reina María Antonieta y que, ahora desencarnado y flotando en el espacio, se ha constituido a sí mismo en algunos respectos como el ángel guardián de la señorita Smith, en quien después de un larga búsqueda ha vuelto a encontrar el augusto objeto de su pasión infeliz de un siglo atrás." (op. cit., p. 14)

Entre estos dos seres, comenta Flournoy, se despliega un "curioso fenómeno de contraste y oposición" (op. cit., p. 65) donde Léopold oficiará como el sensato fantasma protector y Hélene la a veces irresponsable y temperamental aventurera, y esta discordia entre personalidades tan distintas también albergará un subtexto de amor y devoción transhistórico e interdimensional. Léopold había surcado dimensiones temporales y espaciales para alcanzar a su amada en esta nueva encarnación victoriana, incidiendo en su fortuna del día a día, aprobando o rechazando afectos y respondiendo por, o a veces, contra su propio interés. A partir de 1895, Léopold adquirirá mayor presencia física y afectiva en los viajes mediúmnicos de Hélene, pasando de comunicarse del dictado alfabético o de las alucinaciones verbo-visuales que la médium pasaba al papel a apropiarse de la misma mano de Hélene, que de repente pasaba a emitir otro tipo de

[29]La capacidad de comunicación automática de los cuerpos de la médium y la histérica les concederá un lugar capital en el imaginario surrealista que los celebrará como máquinas de automatismos por excelencia, por su proclividad al registro inconsciente y a la producción desatada de imágenes.

caligrafía en papel. El modo en el que Hélene y Léopold escriben, la posición característica de sus dedos y muñecas es totalmente distinta y se volverá un indicador irrefutable del momento en que entra en escena uno y sale otro. Hay momentos en donde el fantasma va aún más allá y el cuerpo de Hélène parece perder toda soberanía. Luego Léopold procederá ya sea por una manipulación o una sustitución de órganos vocales y hará que Hélène, después de atravesar toda una ordalía de hipos, tosidos, agudos dolores en su cuello y boca, responda a las preguntas con una fuerte voz masculina de reconocible acento italiano. Incluso en estos momentos, dirá Flournoy, el cuerpo de la propia Hélène pasará por un proceso de transfiguración, donde su expresión cambiará y su silueta pasará a asemejarse a los de Cagliostro, con la adopción de la parafernalia gestual altisonante propia del famoso mago masón. Flournoy destacará cómo las habilidades de Smith van evolucionando rápidamente hacia un estadio de singularidad absoluta en el campo parapsicológico, ingresando "al plano elevado de 'médium encarnado'" (op. cit., p. 11). Atravesando tiempos, espacios, Hélène incluso llega a transitar las fronteras de género, como observa Flournoy: "Hélène más de una vez me ha compartido la impresión de estar convirtiéndose en o ser momentáneamente Léopold. Esto ocurre más frecuentemente de noche, o al despertar por la mañana" (op. cit., p. 75).





Figura 11: Retratos visionarios. Izq.: "La Hija de Jairus", pintura al óleo de Hélène Smith, 1913. Fuente: Lille Métropole Musée d'art moderne, d'art contemporain et d'art brut. Der.: "Léopold - Cagliostro", pintura automática de Hélène Smith, c. 1908-1909. Fuente: Bibliothèque de Genève.

En su estudio, Flournoy le atribuye los nombres de ciclo "hindú" u "oriental" y ciclo "real", al conjunto de manifestaciones automáticas relacionadas con las dos existencias previas de Smith, atravesadas de dramas palaciegos e intrigas de alcoba. Paulatinamente fue asomando una diégesis más, que trasgredía una frontera que la imaginación colonial tenía ganas de cruzar desde hacia rato.

> "Denominaré al tercer romance, el ciclo 'marciano', en el que la señorita Smith, en virtud de sus facultades médiumnísticas, que son la garantía y el consuelo de su vida presente, ha sido capaz de entrar en relación con las personas y asunto del planeta Marte y de buscar revelarnos sus misterios. Es en este sonambulismo astronómico que aparece el fenómeno de la glosolalia, que consiste en la fabricación y el uso de un lenguaje desconocido" (op. cit., p. 14).

Una visión de extranjería radical lo más familiar posible para los modos de imaginación de la razón europea, un suntuoso orientalismo llevado al extremo. Cuando el planeta Marte aparezca en la trayectoria mediúmnica de Hélène será una combinación de todo esto. Hélène Smith es una de las vías con las que Europa sueña y canaliza a Marte, el nuevo modo en el que este planeta tan misterioso y evocativo era conjurado. A fines del siglo XIX, la imaginación colonial terminó por desterrar todo atisbo de terra incognita y dictaminó la "clausura del mapa", momento donde "el último pedazo de Tierra sin reclamar por una u otra nación-estado fue engullido en 1899" (Hakim Bey, 1995, p. 21). En esta instancia del fin del espacio terrestre por imaginar, gran parte de los impulsos especulativos que habían dado forma al relato utópico europeo, con sus paraísos salvajes, sus islas modelo, sus civilizaciones perdidas, se relanza al espacio sideral. De hecho, la Luna y el planeta rojo eran los dos escenarios siderales más disputados por estas fantasías, pero hacia 1880, el primer astro parecía un poco más desencantado por el conocimiento que se tenía de su solitaria superficie, sin embargo, Marte aún seguía siendo fuente de frondosa especulación, sumado al atractivo que tenía su fácil visualización, hacían que "el planeta dominase las fantasías en torno a una pluralidad de mundos durante este período" (Markley, 2005)[30]. La temática de la pujante ciencia ficción, hija pródiga del reencantamiento científico, se obsesiona con el espacio exterior en términos igualmente coloniales en donde repercuten las imágenes de

[30]El astrónomo Camille Flammarion que frecuentaba las sesiones mediúmnicas de la célebre Eusapia Palladino, fue muy famoso por abogar por la existencia de formas de vida en Marte.

conquista, extracción de recursos, choque con otras civilizaciones que ya se habían ensayado en la Tierra.

La entrada de Smith a las visiones que componían el ciclo marciano podía corroborarse cuando ella rompía la atmósfera y pasaba a sumergirse en una realidad totalmente distinta, entintada de un polvoriento rojo. En las visiones de Hélène Smith, Marte aparece estilizado como una suerte de Oriente portentoso, con el mismo lápiz exotizante con el que soñarían los *artistas nouveau* de fin de siglo pero también los hijos pródigos de la psicodelia y la liberación sensual de la década del sesenta. En los dibujos y pinturas de Smith que traducen estas visiones, encontramos un planeta muy fértil y prodigioso en su inusual fauna y flora, con sus plantas tubulares y carnosas, sus habitantes vestidos en túnicas unisex bohemios similares a los caftanes que usarán la bohemia contracultural de mediados de siglo XX, impulsándose mediante mochilas propulsoras y hablantes de un idioma muy particular.





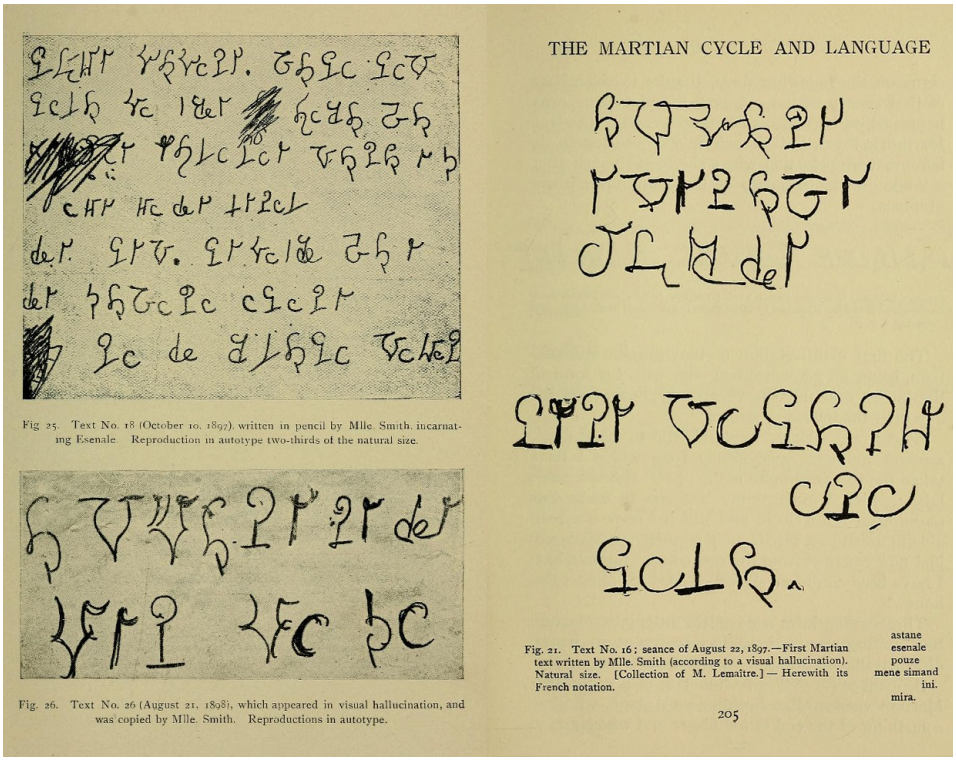


Fig 25. Text No. 18 (October 10, 1897), written in pencil by Mlle. Smith, incarnating Esenale. Reproduction in autotype two-thirds of the natural size.

Fig. 26. Text No. 26 (August 21, 1898), which appeared in visual hallucination, and was copied by Mlle. Smith. Reproductions in autotype.

THE MARTIAN CYCLE AND LANGUAGE

Fig. 21. Text No. 16; seance of August 22, 1897.—First Martian text written by Mlle. Smith (according to a visual hallucination). Natural size. [Collection of M. Lemaitre.] — Herewith its French notation.

astane
esenale
pouze
mene simand
ini.
mira.

205

Figura 12: Visiones de Marte. Arriba: "Paysage extraterrestre", pintura automática de Hélène Smith, 1896. Centro: "Palais martiens", pintura automática de Hélène Smith representando el palacio en donde vive Astané, uno de los habitantes del planeta Marte, 1896. Abajo: escritura automática de Hélène Smith representativa del ciclo marciano. Fuente: From India to the Planet Mars (1900) de Théodore Flournoy.

Este episodio, así como el de un ciclo mediúmnico paralelo que tuvo lugar en el satélite vecino, su pasaje por la civilización ultra-marciana, serán sin duda alguna los más fascinantes del libro de Flournoy. El hechizo de la colaboración entre Hélène y el doctor se rompió cuando la tensión entre el entusiasmo visionario de la primera y la indagación psicologizante del segundo ya no pudo ser fraguada. Hélène cortó todo lazo de comunicación con Flournoy, y se dedicó a volcar todas sus múltiples experiencias de mundo, consagrándose como una prolífica pintora, a menudo recuperada en la actualidad bajo el rótulo exotizado y minorizado de "artista visionaria". La certeza fáctica de estos viajes imaginales puede cuestionarse, como lo hizo Flournoy sin dejar de verse implicado en este magnífico encantamiento, pero lo concreto es que las imágenes que estas experiencias activan permanecen con generosidad, independientemente de toda explicación racional. Los espacios de visión que Hélène ha producido permanecen y continuamente solicitan nuevos transeúntes que puedan

asomarse sobre estos agujeros de realidad primorosamente abiertos por la médium. El estudio, a decir verdad, no deja de guardar un espacio abierto para que el misterio de Hélène pueda sostenerse y transmitirse.



Fig. 20. — Plante d'ornement martienne.

Figura 13: Izq.: "Planta ornamental marciana", dibujo de Hélène Smith. Der.: lámpara marciana con tapiz de fondo. Fuente: From India to the Planet Mars (1900) de Théodore Flournoy.

Hélène tendrá un nuevo momento de celebridad, años después, con la reivindicación de los surrealistas, que se encargarán de eternizarla junto a la histérica Augustine o a Santa Teresa de Jesús como una "presencia permanente para el castillo surrealista" (Rosemont, 1998, p. 43), un nuevo paganismo que buscaron impulsar. Penelope Rosemont la introduce en su *Historia de las Mujeres Surrealistas* como una figura crucial "cuyos viajes globales e interplanetarios inducidos por trance resultaron en una esplendorosa profusión de textos poéticos, pinturas, dibujos y caligrafía" (op. cit., p. 43). Por ende, la imagen no deja de ser un medio de conocimiento, umbral de tránsito, cortina de acceso a otros mundos que se vuelven posible dentro de éste. El médium es aquella persona que confunde su tangibilidad con la de las imágenes, volviéndose soporte, pantalla, tecnología de manifestación. También es un transpasador, viajero y mensajero entre realidades alternativas, como Hélène, que a largo del estudio

de Flournoy, viaja a Marte, retorna a la India como princesa, se vuelve un hombre llamado Leopold que en distintas dimensiones puede manifestarse como un alquimista masón, un príncipe hindú o un profesional de la medicina tan erudito y metódico como el propio Flournoy. Médium es quien asume la oportunidad de transfiguración que una imagen acerca. Los sujetos que producen y las reciben son, de forma análoga a Hélène Smith, capaces de fugarse, de licuarse entre las distintas realidades que le ofrece la imagen.

No por nada Hélène es bienvenida con el título honorífico de "Sirena del Conocimiento", en el juego de cartas basado en el Tarot de Marsella diseñado por l*s surrealistas Victor Brauner, André Breton, Oscar Domínguez, Max Ernst, Jacques Hérold, Wilfredo Lam, Jacquelina Lamba y André Masson entre 1940 y 1941, en pleno exilio durante la guerra. En este mazo, l*s surrealistas reescriben sus arcanos así como sus cuatro palos principales[31], introduciendo a Hélène bajo el Arquetipo del Conocimiento, simbolizado por una mirilla, elemento opaco y abierto que una vez más nos remonta a la historia perversa de los dispositivos de la mirada. Aquí el poder suprarreal de la imagen se presenta no como un objeto visual externo sino como un agujero de calce en donde concentramos nuestra energía para finalmente migrar de una realidad a otra. En esta imagen-agujero, entra todo lo que apenas atisbamos a ver y todo lo que no llegamos a conocer, una oscuridad primordial que es asilo del misterio y fundante de la visión, forma más elevada de la actividad poética, que bien puede, como propusieron l*s surrealistas, ponerse al alcance de tod*s.

[31] En este mazo ya no tenemos bastos, copas, espadas y oros, sino otros nuevos arquetipos elementales como el *conocimiento* (simbolizado por una mirilla), la *pasión* (simbolizada por una flama feminizada), la *revolución* (simbolizada por una rueda en movimiento) y los *sueños* (simbolizados por una estrella).

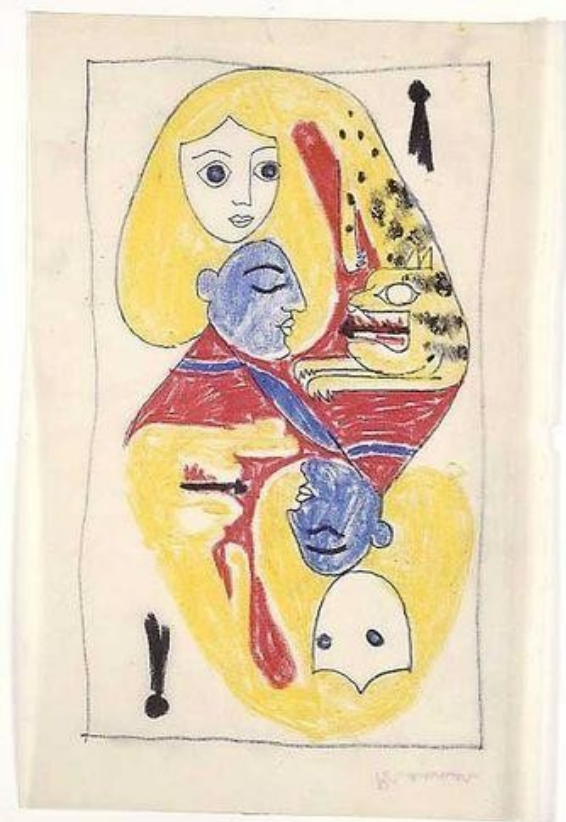


Figura 14: Hélène Smith como la Sirena del "Conocimiento", diseñada por Victor Brauner, para el Jeu de Marseille, 1941. Colección: Musée Cantini de Marsella.

1. 3. Extender la noche sobre el mundo

Para el siglo XX que se asomaba, el psiquismo era una forma de existencia ya certificada de lo humano. Lo que antes era un continente remoto, ahora se volvía aprehensible, sistematizable como lenguaje y listo para ser incorporado a los dominios de la razón. La realidad finalmente triunfaba pragmáticamente como miseria, separando a las fuerzas animadas entre sí y clasificándolas en reales e irreales. No había motivo alguno para atribuirle vida a aquello que no la tuviera. En el *Manifiesto del surrealismo (Manifeste du surréalisme)*, publicado el 15 de octubre de 1924 más adelante conocido como *Primer manifiesto del surrealismo*, André Breton dirá:

> "So pretexto de civilización, con la excusa del progreso, se ha llegado a desterrar del reino del espíritu cuanto pueda calificarse, con razón o sin ella, de

> superstición o quimera; se ha llegado a proscribir todos aquellos modos de investigación que no se conformen con los usos imperantes" (1995, p. 25)

Este mundo desencantado aún podía contar con sus recreos de fantasía encantada en tanto éstos tuviesen un lugar y tiempo específico que no debía interponerse en el regímen de los objetos de forma fija y función útil. La rabia de l*s surrealistas a comienzos de la década del veinte tenía que ver con esto: "trazar fronteras entre los diferentes estados psíquicos no es más justificable que trazarlas entre estados geográficos. Queda en el surrealismo atacar ambos, condenar todo tipo de patriotismo, incluso el patriotismo del inconsciente" denunciaba René Crèvel (1932). El problema, previsto por el surrealismo desde su momento inaugural, es que la imagen surrealista se vuelva una categoría identitaria, logrando la institucionalización de aquellas potencias extrañas, azarosas, enardecidas de la vida. No se trata aquí de "surreal" como un adjetivo con el que las imágenes pueden reificarse y que se le puede adosar distintivamente a los objetos fugados del guión cotidiano de realidad, sino que para l*s surrealistas "lo surreal" era justamente lo contrario, plantar un agujero, la fuga de la reificación. Lo imaginario, para André Breton, poeta y practicante de medicina que había vivido de forma frontal y permanente el horror de la Primer Guerra Mundial, no era otra cosa que una realidad no confirmada, un acontecimiento que reclamaba realizarse, ser asistido como en un parto para poder nacer, estallando contra el mundo y su sistema de sentidos. No podía nacer por sí solo, a través de una plataforma colectiva: a través de l*s surrealistas, un grupo de férre*s creyentes en la fe imaginal. El surrealismo se vuelve así un socialismo de la imagen, la productora de medios de producción por excelencia, la liberación multiplicante de puntos de visión y solubilidad de fronteras. El llamado a desencadenar prometeicamente la imaginación se volvía un ejercicio implacable de desautorización de todo orden de fronteras, una iniciativa de desarme y deserción de las relaciones familiares, un intento de volver extraño, intenso e inestable un concierto de mundos posibles que había sido secuestrados a conveniencia de la razón capitalista.

El surrealismo encontraba una forma de desalienación en la extranjería radical de la imagen, aquel umbral misterioso capaz de proveer pasajes entre realidades y desbordes insurreccionales sobre lo real. La imagen, en este sentido, era el combustible poético y político del surrealismo; una producción evanescente, que sobrevolaba soportes, hacía bailar la materia, más veloz que el pensamiento estaba al alcance de la mano, indicaba caminos y a menudo tomaba cuerpo a partir de accidentes y lapsus de lo ordinario. Por otra parte, éstos rechazaban terminantemente la idea de inspiración (al ser ésta una metafísica del genio que honraba el resultado sustrayéndolo de la oscura

materialidad de los procesos), promovíendo en cambio la idea de un método liminar de experimentación que ponga la visión, al alcance de tod*s.

Los surrealistas seguían varias fórmulas a la hora de considerar la creación de imágenes, como el método de Reverdy o la teorías de las correspondencias de Baudelaire, en el que la imagen nace de un acercamiento (consciente o inconsciente) entre realidades más o menos alejadas. Por su parte, André Breton proponía que mientras más alejadas estén aquellas realidades que se ponen en contacto, más fuerte será la imagen, mayor potencia emotiva y realidad poética. No hacía falta ir muy lejos de la experiencia diaria para encontrar imágenes asombrosas: después de todo, el mundo soñaba todas las noches y por algunas fracciones temporales, la vida era posible de aflorar en otros lenguajes, otros entramados físicos. Este tipo de actividades bien podrían llegar a revitalizar algo del herrumbrado mecanicismo con el cual el materialismo construía sus explicaciones sobre el mundo; la conciencia revolucionaria por venir debía sensibilizarse en el conocimiento de estas otras realidades. Justamente por esto mismo, l*s surrealistas prestaban mucho cuidado a la producción de técnicas que facilitasen traspasos sucesivos entre estados en los que el cuerpo podía soltar los regímenes opresivos de relaciones ya conocidas y se disponía a experimentar otras realidades, en donde elementos tangibles e intangibles se delegan alternadamente posiciones, en donde las cosas no son sino que mutan y se proyectan. En un momento previo, menos programático, anterior a la escritura del Primer Manifiesto Surrealista, tuvo lugar una exploración más elástica del materialismo y la producción de imágenes partió de un precepto metafísico equiparable a la experiencia de Hélène Smith: cerrar los ojos, correr el eje de esta realidad con la caída de la conciencia, y tornarse un fantasma espectador en el mundo de la imagen, dejando que la visión emerja de la oscuridad.





Figura 15: Arriba: La fachada original de la Oficina de Investigaciones Surrealistas en la calle 15 de Grenelle, en París, foto por René-Jacques, 1945. Abajo: foto del grupo surrea lista parisino de espaldas, c. 1924. Archivo: Yoyo Maeght.

El *período de los sueños* fue una etapa inicial de praxis surrealista que va de 1920 a 1923, y que ha sido notoriamente desatendida en las reconstrucciones históricas del movimiento; ésta se caracterizó por la experimentación sistemática con técnicas de hipnosis, recetas para la inducción onírica, el automatismo psíquico y las propulsiones

alucinatorias, la intoxicación psicoactiva y otras formas de traspaso de fronteras entre diferentes estados psíquicos en los que el cuerpo y/o el espíritu se desprenden de la voluntad y la conciencia, momentos en los cuales, como decía Louis Aragon, "ya no soy bicicleta de mis sentidos" (2004, p. 54).

El más eximio de l*s voluntari*s en este período fue, sin duda alguna, Robert Desnos, un joven poeta entusiasmado por la poesía de Arthur Rimbaud, los tratados alquimistas de Nicolas Flamel, la astrología y los seriales de Fantomas. Pasó erráticamente por distintos trabajos que le permitieron sostener algunos de sus profundos pero variables intereses, y golpeado por el horror y la repulsa antibélica de su generación, a sus diecinueve años, Desnos se acercó al círculo de la prácticamente extinta fracción dadá a través de su amigo Benjamin Péret, convirtiéndose así en una figura clave durante el período inicial de "las olas de sueño" surrealistas. Obsesionad*s con lo paranormal y la cultura espiritista popular que muchos de ellos habían atravesado durante su infancia, así como también por grimorios de la alta magia, l*s surrealistas tomaban a l*s médiums como figuras ejemplares en la experimentación con la inconciencia. Péret es uno de los primeros en entusiasmarse con el universo de los médiums y en llevar técnicas de sugestión hipnótica al grupo con el fin ya no sólo de producir sino de experimentar colectivamente con imágenes. Una de las primeras sesiones de exploración es descripta maravillosamente por Eugene Thacker:

> "El siguiente en caer es Robert Desnos, que es un recién llegado al grupo, habiendo conocido hace poco a Breton y a sus asociad*s. Inicialmente un escéptico, Desnos acepta ser hipnotizado - de hecho, entra en un estado de trance tan fácilmente que lo hace por si solo. El experimento se repite - sentad*s en un círculo, las luces bajas, esperando, y luego el suave golpe de la cabeza de Desnos sobre la mesa. A preguntas tales como '¿dónde estás?', Desnos responde con 'Robespierre' - pero en lugar de hablar, él las escribe. Luego llegan más preguntas: '¿qué hay detrás de Robespierre?', y más respuestas, esta vez, pronunciadas letárgicamente: 'un pájaro'. '¿Qué tipo de pájaro?', 'un ave del paraíso'. '¿Y detrás de la multitud?', '¡allí!' - Desnos dibuja una guillotina - '...la sangre hermosa de l*s doctrinari*s'. '¿Y cuándo Robespierre y la multitud ya no estén más en contacto, ¿qué les sucederá?, 'la hermosa canción de amor de mi vida de mi vida inexplicable'" (2013).

En el medio de las reuniones, siempre había un momento en el cual sus párpados caían pesadamente, comenzaban los gestos espasmódicos, la voz cavernosa que remontaba como un proyector visiones extraordinarias, que multiplica los juegos de palabras, las adivinanzas sin respuesta, las profecías, las llaves poéticas inútiles, las visiones de muerte e imágenes que después encontrarían un calce en la historia, como cuando lograba sintonizar con Marcel Duchamp, a quien entonces no conocía, en Nueva York, o con su alter-ego interdimensional, Rrose Sélavy. Sin lugar a dudas, Desnos era el *medio/um* ideal para el surrealismo, porque su cuerpo, atrapado por el ensueño crónico, era "la botella nocturna para el poeta" (Desnos, 2005, p. 156) y porque, perdido en la inmensidad oceánica de lo que cultivaba bajo sus párpados cerrados, sus ojos podían dedicarse a adorar con el entusiasmo de un espectador fascinado, todo lo que nacía de sí mismo, todo lo que existía sin que hubiesen pruebas de que él era responsable (Aragon, 2004). Por su parte, en una *Ola de Sueños* (1924), un texto fundamental del pensamiento surrealista, a menudo infravalorado en relación al manifiesto de Breton del mismo año, Louis Aragon nos introduce al fenómeno de las lagunas mediúmnicas y la creciente estelaridad de Desnos:

> “Son siete u ocho de nosotr*s que no viven más que para esos instantes de olvido en que, con las luces apagadas, hablan, sin conciencia, como ahogados al aire libre. Cada día quieren dormir más. […] Se duermen en todas partes. De lo que se trata ahora es de seguir el rito inicial. En el café, entre el ruido de las voces, a plena luz, los codazos, Robert Desnos no tiene más que cerrar los ojos, y habla; en medio de los porrones, las bandejas, todo el océano se derrumba con sus estruendos proféticos y sus vapores ornados de largas oriflamas. Los que interrogan a este durmiente formidable apenas lo aguijonean, y la predicción, el tono de la magia, de la revelación, de la Revolución Francesa, el tono del fanático y del apóstol, surgen enseguida. Entre otras condiciones, a Desnos le bastaría con entregarse a ese delirio para convertirse en el jefe de una religión, en el fundador de una ciudad, el tribuno de un pueblo sublevado” (2004, p. 60).

Dentro del círculo, Robert Desnos supo destacarse como un virtuoso narcoléptico, cuya mirada, como dejan ver algunas de las pocas fotografías en las que no aparece dormido, pareciera estar hecha de un tejido espectral fosforescente que punza el más allá con simpatía. Desnos se revela pronto como un durmiente formidable capaz de abandonarse a la más profunda espesura de ensueño, primero en aquellas sesiones experimentales de hipnosis organizadas en la casa de Breton y Paul Éluard, luego indistintamente en cualquier situación y escenario de vigilia mundana. El dormir en este período del surrealismo y particularmente para Desnos tenía que ver con la suave inmersión del poeta en la noche y el sueño mismo como universo de nuevas relaciones desatadas al margen de la lógica.



Figura 17: arriba: Robert Desnos en el centro mirando a cámara, con Andre la Riviere a su izquierda, André Lasserre a su derecha y arriba Georges Malkine junto a Yvette Ledoux, fotografía de Man Ray, 1925. Fuente: Man Ray Trust. Abajo: retrato de Robert Desnos, pintado por Georges Malkine, 1926.

La metáfora iluminista que hizo del día un agente del saber buscaba hacer del mundo un escaparate de evidencias, la noche, por el contrario, es aquel carnaval de formas y gestos, margen de desustantivización, un espacio de desliteralización de las cosas, momento en el cual las cosas digeridas en el día, se despegan de "nuestro alcance" o nos llegan con nuevas cualidades, proporciones y dimensiones. Siguiendo las metáforas del Iluminismo europeo, si el día se alió metonímicamente con la luz del pensamiento y la realidad objetiva, la noche pronto fue caracterizada como el lugar para las elucubraciones subjetivas, donde la mística y la creencia fueron declaradas bruma, espuma, embriaguez opiácea. En este sentido, la noche implica un médium expresivo para la imaginación, ya que actúa como una solución nutriente,pantalla propicia para la recepción, amplificación y transmisión de cursos ocultos y relaciones cifradas; termina siendo el médium efectivo para que nuevas relaciones se hagan visibles. En la oscuridad, la materia muda holográficamente, lo que no alcanza a verse es sustrato generador de tornasoles, formas que cambian de posición, posiciones que engañan a los sentidos. No por nada éste es un espacio generoso para los ilícitos, para los engaños, para las oportunidades, para las deliciosas transgresiones y conspiraciones sociales

dentro de un territorio despierto que aún las ignora o que todavía las combate. Así como la luz ("ver a la luz del día", "esclarecer", "echar luz"), funciona como un llamado al orden, posterior a los excesos y desarreglos ocasionados por la nocturnidad – la luz como enclave de verdad que intenta abrochar las cosas a una identidad fija, a un paisaje estable de equivalencias -, para el romanticismo de Novalis y otr*s poetas tuberculos*s, para el teatro de correspondencias invisibles de l*s simbolistas y también para el materialismo gótico de l*s surrealistas, es la noche lo que hace que las cosas se animen, adquieran nuevas proporciones y deseos, las fronteras se difuminen y los márgenes irradien nuevos centros de proyección.

El período surrealista de los sueños está atravesado por la empresa de extender la noche sobre el mundo, el deseo de expandir una instancia liberada de las lógicas utilitarias que administran el mercado diurno de los signos: la premisa pasa a ser "soñar todo el tiempo" y "dormir en todas partes". En su *Primer Manifiesto*, André Breton sostiene una crítica intensa en relación a la separación valorativa del régimen de la vigilia por encima del de sueño, aquella reducida fracción de vida consciente que pasa a totalizar la idea de vida. Sin embargo, la diferencia entre soñar y dormir fragua tensiones en el círculo ínterno del surrealismo, como observa Eugene Thacker, observando más de un desacuerdo fundamental en este sentido:

> "En definitiva, Breton admira tanto a los sueños porque éstos contienen profundidades potenciales de sentido y significado. Pero él ignora virtualmente el dormir – a no ser más que como un canal al sueño. Por contraste, Desnos ama dormir, no sólo porque dormir sea un pasaje a los sueños, sino que, más significativamente, Desnos ama dormir porque dormir es la hermosa y afligida cancelación de todo. La antigua comparación del dormir con la muerte no se pierde en Desnos. El énfasis de Breton en el sueño es freudiano, con un énfasis en la hermeneútica, la actividad interpretativa creadora de sentidos, en algún secreto a ser develado, liberado y convertido en un instrumento. Para Desnos, dormir es menos una interpretación que un acto, un hacer – pero un modo extraño de hacer que también es inactivo, impasivo, impersonal. Para Breton, el sueño lo abarca todo, incluyendo al yo transformado, a la colectividad liberada, a la promesa de utopía. Para Desnos, dormir es la igualación de todos los existentes, el despojar de todas las relaciones, un diferente tipo de promesa – la promesa del olvido." (2013)

"¡Quiero dormir! ¡Dormir más que vivir!", exclama Charles Baudelaire (1982, p. 48), hastiado del reinado apático del día y la continuidad de lo atroz en su poema "El Leteo", dándole voz al lamento del que sólo busca olvidar. A Desnos lo mueve de modo

similar esta fijación, sólo que lo hace rechazando la formulación antitética que considera al dormir como una negación de la vida. ¿Cómo se puede desconocer la vida que implican otr*s estad*s subjetivos diferentes del estar despiert*s, la vida que habita en el pulso nervioso que construyen las imágenes animadas, las que están presentes en nosotr*s, dentr* de nosotr*s, las que son hechas presentes en las máquinas ópticas, fotográficas y cinematográficas que también liberaron sucesivas olas de sueño en el siglo XX, la vida que se guarda por debajo de los párpados, la vida silente, que se oculta, la que acecha, que se expulsa, que se escapa de la patria? Como bien Desnos esparce a lo largo de su poesía, el universo del durmiente no es un universo de soledad individual, sino un lugar de avistamiento de formas, un salón de baile, un espacio de condensación y expansión compartido con muchas otras imágenes, fijaciones, sombras, fantasmas, obsesiones, presiones innombrables y criaturas abisales. “En la noche, no hay ángeles guardianes pero hay sueño” (Desnos, 2005, p. 154), escribe en uno de sus poemas más hermosos, “Les espaces du sommeil”.



Figura 18: Man Ray filmando a Robert Desnos quedarse dormido para su película Etoile de Mer, 1928. Fuente: Man Ray Trust.

Para durmientes infatigables como Desnos no hay mejor tipo de amantes que los fantasmas, presencias incórporeas que nos afectan como presiones innombrables sobre el cuerpo. A fines de 1926, el poeta comienza a ser periódicamente visitado por las noches por una fantasmagórica presencia que aparece en su cuarto, sentada sobre una silla o sobre su cama, observándolo dormir. Cuenta cómo el fantasma es azul pero su sistema se enrojece cada vez que dirige la mirada hacia el resplandor cálido de la estufa.

En “Diario de una Aparición”, publicado en 1927 en la revista del movimiento, *La Révolution Surréaliste*, Desnos da cuenta de cómo, con el correr de las noches, esta visita inexplicable se le va tornando una presencia muy querida y muy esperada, hasta el punto en que la termina nombrando como su amiga, su invitada especial. Deja de querer pasar las noches en otro lado, porque no quiere dejarla sin compañía, imaginarla sola en el silencio de su cuarto frío. Es él quien no quiere abandonar a su espectro. Hay un punto en el que llega a dudar de su realidad, en el que se cuestiona estar perdido en una loca obsesión, y tras un momento en el que intenta comprobarlo físicamente, se encuentra con dos cosas: una, que es incapaz de hacerlo, y otra, que el espectro ahora desconfía, y ha comenzado un proceso para abandonarlo finalmente. “No vendrá nunca más”, anuncia en la última entrada del diario (1927, p. 9-11). Desnos confía más en los fantasmas y los espectros que en los vivientes, sobre todo a aquellos que están despiertos. Mucho de su poesía lo muestra tiritando de amor por una fantasía, por un fantasma imposible, el recuerdo de una amada muerta, las delicias de un amor platónico, una erótica de la lejanía, de la imposibilidad que se empeña como juego histérico, que se hace desear pero que no desea la realidad sino las maneras en la que ésta es una y otras veces desmentida. No hay nada que pareciera corresponder al registro de lo normal, lo sensato y lo lógico en ese cuerpo que entabla una correspondencia profunda, secreta y conmovedora con lo imaginario, relación íntima que lo singulariza al punto de preferir la compañía de sombras, esquemas, fosforescencias, ilusiones y variaciones de un tema, multiplicar las maneras de ser seducid* y convocad* por aquello que no está, que no ha llegado, que no existió, que es improbable, pero que aún así esquiva a la razón e inflama a los sentidos. En esa febrilidad de sentidos confundidos, el principio de realidad se pierde. “J'ai tant rêvé de toi que tu perds ta réalité”, la premisa que protagoniza uno de sus poemas más memorables, “A la misteriosa” (Desnos, 2005), se ha traducido de distintas maneras: “te he soñado tanto que *pierdes tu realidad*”, “te he soñado tanto que *estás perdiendo tu realidad*”, “te he soñado tanto que has *dejado de ser real*”. La triple conjugación de estas traducciones da cuenta de una ambivalencia reveladora en tanto la pérdida de la realidad aquí aparece expresada como un gradiente, que le da cierto efecto cinético, encantado.



Figura 19: Robert Desnos riendo, secuencia fotográfica de Man Ray, 1925. Esta serie de fotos muestran la gradual inmersión en sueños de Desnos y sería publicado en la novela Nadja (1928) de André Breton.

Sus compañer*s de movimiento que, en un principio admiraban la destreza técnica de Desnos, veían cada vez con mayor reticencia como el poeta caía preso de estos estados liminares como si fuesen profundos agujeros dentro del día, temen por su sanidad y por la de otros compañeros que están experimentando con el sueño, un ejército de durmientes que ya no quieren que se les despierte. ¿Qué sucede cuando los espíritus en deriva no quieren volver? ¿Por qué el interés no está en desplazarse dormido, recorriendo toda la ciudad en una caminata astral como lo hacían sus jóvenes vecinos, los patafísicos? La invitación a dormir era una invitación a extraviarse, a desconocerse, a desprenderse de la cadena de significados vigentes.

El interés paradójico de la oficialidad surrealista en el sueño en detrimento del dormir no deja de ser una prueba de esto, el límite paternal para aquella ola de sueños desatada. Ya Ángel González García señala como momento clave aquel final de la década del veinte en donde percibe un desplazamiento en el vocablo surrealista del acento puesto en el "dormir en todas partes" (un estado en el cual, desde el punto de

vista en que la civilización moderna lo entendía, el sujeto se apaga) al acento puesto en el "soñar despierto", en la conciencia, en la consistencia (2001, p. 219). La imagen emancipadora dejó de ser la de extender la noche con todas sus producciones oceánicas a cuestas (espectros, apariciones, relámpagos), con todo lo que ello implica, incluso el deseo de nunca querer amanecer, de no querer participar de la realidad nunca más. Una vez acabada la fase experimental del período de los sueños, la premisa pasó a ser la de "soñar despierto", abriendo los ojos en lugar de cerrarlos y consumirse en una experiencia descentralizadora. El valor en que ese programa, esa agencia deba realizarse despierto, da cuenta de una cierta necesidad instrumental, o también puede pensarse que la cancelación del período de los sueños es un mal menor frente al costo aún mayor de la epidemia de sueños.

Al visionario Desnos también se le acusa de ser un simulador, un maravilloso embaucador, algo no muy distinto de lo que sus profesores le habían señalado toda su infancia ("elocuente, desorganizado, desobediente, disperso, negligente, desatento, manipulador y perezoso"), un narcisista que prefería su circuito personal de aventuras escapistas. Hacia fines de esta década, Desnos como varios otr*s integrantes, rompe violentamente con la oficialidad surrealista. En los años treinta, se dedicará al mundo de la radio, trabajará de periodista y en publicidad en donde también también volcará su capacidad de producción imaginaria, su humor y su adoración por la belleza fugitiva e incongruente, e integrará distintos grupos de resistencia antifascista como Agir. Fallece en una cama de hospital en 1944, después de haber sobrevivido a la Gestapo y a seis campos de concentración, donde según recuerdan algunos testigos, solía leerles la suerte y el futuro en la palma a much*s de l*s prisioner*s (Griffin, 1996).

Más allá de la polémica sobre la verdad y la mentira de sus poderes, Desnos puede ser pensado desde lo mediúmnico en la capacidad y en la necesidad de abrir espacios ocultos en los cuales esconder y hacer florecer la vida, espacios de pasaje, de apertura e incesante transformación; Desnos el encantador, Desnos el farsante, que sabía volverse fantasma al soñar, el que contaba con el poder de sumergirse en las imágenes y sumergir y llevarse consigo a quienes así lo quisieran. Tod*s l*s que no se sumergen a nadar en la noche del sueño con él, permanecen mirándolo de afuera, atónit*s e incrédul*s.

> "Aún más, existe un sentido en el cual Desnos va en contra del surrealismo oficial, al menos como fue concebido bajo las manos de Breton. Frente a la obsesión del surrealismo en torno a Freud, la interpretación de sueños y los grandes proyectos para la revolucion, Desnos ofrece algo análogo a las luminosas y efímeras imágenes del cine de los primeros tiempos. Los cuerpos, lugares y objetos en las novelas de Desnos emergen y se funden, se disuelven en

> y se alejan unos de otros, forman cortes en el plano y un montaje meláncolico de imágenes narcolépticas. De hecho, a fines de la década del veinte, cuando Desnos empezó a distanciarse del surrealismo de Breton, comenzaría a escribir ávidamente sobre cine" (Thacker, 2013).

Retomo aquí los ojos cerrados de Desnos para pensar las distintas maneras en las que la imagen y la visibilidad se separan. No toda imagen parte de la luz, del objeto evidente o del acto de ver. El cine y el sueño son un caso característico de esto mismo, dado que en aquellas ocasiones, la imagen es invocada y nos visita en la oscuridad. La oscuridad en el cine es su sustrato para el desprendimiento de formas libres, como veremos en el cine de trucos de Georges Méliès, Emile Cohl y Segundo de Chomón, la oscuridad oficiará como un espacio de génesis sobrenatural, y las superficies negras en las que transcurren muchos de sus films se cubrirán de inquietantes contenidos latentes y polimorfos. Tanto en estas tempranas formas de cine de animación como en el espiritismo, el tema será la manifestación de lo desconocido, habilitada por las nuevas posibilidades tecnológicas. Esto me remite a aquello que planteaba el patafísico René Daumal, acerca de concebir al fantasma como una preparación, capaz de aparecer allí donde se les haga lugar "cada vez que veo una diferencia, un vacío proyectado en la representación de mundo" (2009, p. 218). Aquí lo inefable emerge y se desenvuelve en aquel espacio negro, cobrando vida en el agujero, el vacío, silencio de lo visual, o mejor dicho, en aquella concentración de todos las expresiones potenciales de la imagen. "Cuando era chico e iba al cine, era ese sentimiento el que me dominaba. Las luces se apagaban, uno tenía miedo, y se tenía placer por ese miedo pues las imágenes comenzaban a aparecer" (Labarthé, 1996). Como señala André Labarthé, es gracias a esa oscuridad que, nosotr*s espectador*s expectantes, comenzamos a poner cosas dentro de la imagen. En su "Patafísica de los Fantasmas", Daumal explica la figura del fantasma a través de la del agujero, pero que en el caso del fantasma posee atribuciones de intenciones, sensibilidad, costumbres:

> "un fantasma es una ausencia rodeada de presentes. Y como es la sustancia agujereada lo que determina la forma del agujero y no la ausencia que rodea a esta presencia, así cuando atribuimos intenciones, costumbres y una sensibilidad a un fantasma, estos atributos no residen en lo ausente, sino en el presente que rodea al fantasma". (2009, p. 213)

Aquella relación que Jean-Louis Comolli (2007) enaltece como puramente *cinemática* tiene que ver con el modo en el que nos vinculamos tanto con los aspectos visibles como invisibles de la imagen. Lo invisible de una imagen no sólo da forma,

sino también vida, es su potencial de animación, mientras que lo visible, aquello que parcialmente vemos hace pulsar un fuera de campo, que en términos técnicos, vendría a corresponder a aquella vasta región de realidad sensible que desborda lo encuadrado, pero que se conoce y se hace sentir como parte de la escena viva. A diferencia de la noción de espectáculo situacionista, donde la imagen se desenvuelve como una entidad totalitaria, absoluto sin fuera de campo, para Comolli lo real no deja de tener que ver con la imagen, y ciertamente sigue siendo un desafío: "llamemos 'real' aquello con lo cual los poderes no dejan de tropezar, aquello que los hace tambalear, que los ciega" (2007, p. 44). La imagen, en este sentido, más que ser enteramente transparente y dada a ver, está construida de muchas regiones de obstrucción. Para escapar de la trampa mimética que propone la representación, Soto Calderón propone "atender no sólo a lo que la imagen reúne, sino a aquello que se está formando". El fuera de campo, el embotamiento de la visión, aquello que instiga el deseo de no ver son todas regiones ciegas de la imagen que la constituyen. Aquel umbral de indeterminación que la imagen posee en donde no sé sabe exactamente qué es lo que está ocurriendo resuena en la invitación de Andrea Soto Calderón a pensar las imágenes "no desde el esquema sino desde la escena". "El esquema fija una imagen única, separando ficticiamente una imagen de todas aquellas que perviven en ella" dirá la filosófa, afirmando que "la escena en cambio es siempre relacional". Esa relación es con lo que no está visto, con lo que está más allá, con "lo que la imagen tiene de irresuelto en sí". Este accidente que obstruye el esquema, aquella "nueva incalculabilidad" (Josephson-Storm, 2017) es lo que sentimentalmente nos hace habitar la imagen como realidad, el lugar que encontramos para poner cosas en ella.



Figura 20: fotograma de la emblemática escena del ojo y la navaja en Un Chien Andalou (1929) de Luis Buñuel y Salvador Dalí.

El imaginario surrealista, por ejemplo, se ha servido de continuos reenvíos entre ceguera y visión, tematizando en numerosas ocasiones la herida que la imagen perpetra a la sensibilidad espectadora. El célebre plano detalle del tajo de cuchilla en el ojo que mira a cámara de la secuencia inicial de *Un Chien Andalou* (Luis Buñuel y Salvador Dalí, 1929) es la puesta más literal de este principio. Escribe Robert Short al respecto:

> "La despreocupada brutalidad física de la secuencia inaugural de Un Chien Andalou todavía provoca escalofríos y gestos de auto-protección en las audiencias aún más endurecidas. Son perturbadoramente conscientes que la violencia manifiesta quizás pueda simbolizar todavía algún otro trauma más amenazador en un nivel sexual latente. Éstas pueden llegar a sentirse moralmente abusadas asimismo durante la ruptura de contrato implicada en esta secuencia: como espectadores que atienden una proyección cinematográfica han aceptado provisoriamente al film como su realidad sólo para encontrarse violentados en la misma facultad que le otorga convicción a la ilusión cinemática" (2002, p. 6).

Short comenta que los surrealistas siempre habían considerado al cine como un amenaza a lo que sería el doble ojo del espectador, el órgano de la vista y la vinculación de éste con el sentido de identidad. En la gramática cinematográfica tradicional, el corte es el gran demiurgo elíptico, que produce visibilidad y sutura el relato a partir de su transparencia (Oudart, 1997); sin embargo, en el caso del film de Buñuel y Dalí, hallamos una muestra de cómo el surrealismo se toma muy en serio sus metáforas, al punto de haber diseñado uno de los cortes en la percepción más perdurables a lo largo del tiempo. A pesar de escudarnos de la agresión representada cubriendo nuestros propios ojos, aquella herida es imposible de no ver, y más aún, a la manera de una herida permanente, se torna imposible de ser olvidada. No obstante, a pesar de sus implicancias terminales, en *Un Chien Andalou*, el corte en el ojo es sólo el principio: éste es simplemente un prólogo, abre una puerta a una dimensión desconocida de la imagen, a una forma completamente nueva de visión.

La vida animada de las imágenes, por otra parte, puede decantar en extrañar e imprevistas formas de autonomía. La imagen se sale de sus ejes, se desborda, sugestiona la realidad y la desafía, prueba ser alternada o simultáneamente materia e idea, enhebrando de formas caóticas cualquiera de estos dominios. Más allá del surrealismo, en preocupaciones como las de Breton y Aragon sobre Desnos aparecía activado el temor que produce desbalanceo con el principio de realidad que produce el abuso desafortunado de la ficción y sus encantamientos. La imagen vuelve a ser peligrosa, adictiva. Es sólo una fantasía. Es sólo un sueño. Es sólo una imagen. Nos aseguramos. Queremos afirmar que, de regreso al mundo familiar de la vida despierta, a este lado de la conciencia, nada cruzó, no nos hemos llevado nada ominoso con nosotr*s. Que nuestros bordes y principio de orientación están fijos e intactos. Que estamos san*s y salv*s, que el día es día, la noche es noche, y la imagen es tan sólo una imagen.

1.4. Bajo la influencia

Cuando Max Weber habla de ciertos objetos "dotados carismáticamente" que de algún modo aseguran la perdurabilidad del encantamiento en un mundo desencantado, esto me resuena poderosamente con algunos de los aportes que Jean Epstein llevó al cine en el seno de la vanguardia impresionista de los años veinte. Cuando el poeta, teórico y realizador cinematográfico retoma la noción de la fotogenia para hablar de aquella fuerza esotérica en la imagen que hace a "lo específico del cine", va más allá de donde su colega Louis Delluc había dejado este concepto, encumbrándolo como aquel aspecto de especificidad artística en el que relampaguea el alma del cine. En su ensayo

de 1924, “Sobre ciertas características de la fotogenia”, Epstein elabora una aproximación:

> “Yo denominaría fotogénico a cualquier aspecto de las cosas, de los seres y de las almas que aumenta su calidad moral a través de la reproducción cinematográfica. Y todo aspecto que no resulta revalorizado por la reproducción cinematográfica, no es fotogénico, no forma parte del arte cinematográfico” (1989, p. 335).

La cámara para Epstein es una máquina de prestar vida, un lente que conjura una nueva luz en las cosas, capaz de conjurar un pequeño cosmos en el que concentrar nuestra sensibilidad. El cineasta prosigue afirmando que lo fotogénico sólo concierne a “los aspectos móviles del mundo” y que esta movilidad incluye tanto agentes objetivos y subjetivos, tanto físicos como metafísicos de la realidad encuadrada. Resulta impactante hacer resonar algunas de estas nociones esotéricas sobre la imagen con las de un animista como Eliphaz Lévi, hechicero y autor clave del resurgimiento mágico en Europa, quien un siglo atrás, postulaba que la vida estaba en todos lados porque el cosmos entero está animado por todo tipo de seres, formas, fuerzas: “no hay vacío en la naturaleza; todo está poblado. No existe muerte verdadera en la naturaleza: todo está vivo” (Josephson-Storm, 2017, p. 106). La vida es ante todo, *principio de animación*. En el pensamiento mágico de Lévi, las imágenes no son son objetos inertes, sino desprendimientos que superan los estados muertos, sobrevidas que se extiende a la degradación material y que junto a las impresiones de la imaginación, formando un sustrato astral de realidad. De manera similar Jean Epsein, un poeta de los inframundos ocultos del cine, considera a la fotogenia como la dimensión vibrátil de la propia imagen, a aquella fuerza espiritual que se desplaza de cuatro formas, a lo alto, ancho, profundo, y también a lo largo del tiempo de las imágenes, en las sucesiones que las animan a los fotogramas. Estamos en el campo del cine en donde las cosas surgen por movimiento y “esta movilidad debe ser entendida en su sentido más general, a partir de todas las direcciones perceptibles para el espíritu” (Epstein, 1989, p. 337).

> “Por otra parte, el cine es una lengua, y, como todas las lenguas, es animista (…) no hay, pues, por qué asombrarse de que sea capaz de prestar una vida tan intensa a objetos tan muertos como los que dibuja. A menudo se ha señalado la importancia casi divina que adquieren, en un primer plano, los fragmentos de cuerpos, ¡los elementos más fríos de la naturaleza! Un revólver en un cajón, una botella rota por el suelo, un ojo circunscrito al iris se elevan mediante el cine a la

categoría de personajes del drama. Al ser dramáticos, parecen vivos, como si estuviesen situados en la evolución de un sentimiento" (op. cit., p. 338)

Surgido del acto mágico de darle vida a una serie de fotogramas, es interesante pensar que el cine lo divino también se manifiesta como multiplicidad y movimiento, y Epstein así sobre explaya sobre la variedad de formas en las que la imagen cinematográfica puede encontrar la belleza. Magnificando la propiedad de las cosas, abre camino a otro tipo de sistema de lenguaje, y el cine se consagra como un artefacto mágico creador de dioses[32]. El modo en el que la imagen se pasea sobre lo tangible también tiene que ver con una superposición, una sobreimpresión. Una coexistencia de dos realidades de distinto orden, un montaje de fenómenos que algunos pueden leer como contradicción, otros como mascarada, otros como surrealidad[33]. El mundo encantado de las imágenes resulta irresistible. Es el mundo de la poliforma, de la materia elástica, de la física asombrosa. Morin vincula la imagen cinematográfica a un proyecto arcaico de mundo, caracterizado por un estado intrínseco de mutabilidad en donde "todas las metamorfosis son posibles y efectivas en el seno de un inmenso parentesco fluido donde se bañan las cosas vivas o activas, las cuales no están encerradas en las prisiones de la objetividad y de la identidad" (1972, p. 65). Se entiende porque ha generado toda esta fascinación en masa. Sin embargo, es necesario considerar que una imagen de semejante poder no se anima por sí sola, sino que debe aparecer otra figura clave, el espectador*, quien antes debe dedicarle tiempo, inyectarle atención para que esta realidad alternativa pueda cobrar vuelo.

Figura 21: El mar infinito contenido en una esfera mágica. Fotograma de La Tempestaire (1947) de Jean



32 «
obj
co
spi
la
33
cul
es
Ap
(19

A lo largo de la historia, ciertas imágenes fueron denunciadas desde distintos frentes como *quimeras*, por su capacidad irrestricta de exaltar los imaginarios y doblegar al espíritu a volcarse a una realidad engañosa e inexistente. La malignidad de la imagen en tanto pantalla de ilusiones y agente de desrealización, propulsora de "una anemia material que sólo engulle espectros" (Soto Calderón, 2020, p. 5) ha sido invocada de muchas maneras en tropos intelectuales vigentes hasta la fecha tales como la figura de la mala influencia, el opio del pueblo, la falsa conciencia[34] o la hipótesis del simulacro. Esto ya lo hemos visto numerosas veces referido y nos conduce a un mismo lugar, la canónica "Alegoría de la Caverna" del Libro VIII de *La República* de Platón, en donde la imagen fundamentalmente es vinculada a una operatoria oscurantista. En esta célebre parábola, se relata la situación de un conjunto de personas maniatadas en una cueva apartada, confinadas a ver un desfile de sombras proyectadas contra la pared que tienen enfrente y a hacer de éstos su única versión de realidad. La imagen es concebida como una sombra de la realidad que ocurre al margen y las personas son figuradas como prisioneras, sometidas a una condición de perpetua espectatorialidad. Atrapada en el universo de las representaciones, el espectador pasa a ser un ente pasivo, víctima de su propia inconsciencia. Seguro en la comodidad de su morada amueblada de ilusiones, su interés por la realidad de la vida mengua.

[34] En una carta a Franz Mehring en 1893, Friedrich Engels empleará la noción de "falsa conciencia" para referirse a un conjunto de ideales y concepciones mentales del propio sujeto que no se corresponden o entran en contradicción con sus condiciones materiales de existencia. A través de este término, Engels buscaba denunciar el papel mistificador de las formas mentales elaboradas por las clases dominantes, con el fin de ejercer su voluntad de manera indirecta, utilizando la seducción imaginal en lugar de la coerción física (Engels, 2010). Este término puede llegar a vincularse con la operatoria que Louis Althusser asigna a los "aparatos ideológicos" (1974). La misma noción de "ideología" muchas veces es empleada en clave imaginal por ciertas posiciones paranoicas de la cultura política: como un fantasma que se mueve, circula entre subjetividades, desrealiza o distorsiona la percepción del mundo.



Figura 22: La alegoría de la caverna de Platón, según un grabado de Jan Sanraedam sobre la base de una pintura de Cornelis Corneliszoon van Haarlem, 1604. Colección: British Museum.

Aquí no triunfa la razón iluminada sobre las sombras de la magia como en la premisa del desencantamiento weberiano, sino su absoluto opuesto, con la figura de un mundo objetivo que ha naufragado por completo en un paraíso de ilusiones animadas. Lejos de la tesis de Weber en donde el racionalismo y la austeridad estética, moral y sexual del protestantismo definen al espíritu frugal y calculado del capitalismo, en "Experiencia y Pobreza", Walter Benjamin describe el poder de seducción de la imagen, especialmente la cinematográfica, en su mundo actual de 1933, un mundo profusamente encantado, conducido por símbolos, imágenes, objetos inertes que cobran vida, promesas de salvación, escapes en lo intangible y una cordura colectiva que naufragaba entre todo tipo de fuerzas libidinales.

> “La existencia del ratón Mickey es ese ensueño de los hombres actuales. Es una existencia llena de prodigios que no sólo superan los prodigios técnicos, sino que se ríen de ellos. Ya que lo más notable de ellos es que proceden todos sin maquinaria, improvisados, del cuerpo del ratón Mickey, del de sus compañeros y sus perseguidores, o de los muebles más cotidianos, igual que si saliesen de un árbol, de las nubes o del océano. Naturaleza y técnica, primitivismo y confort van aquí a una, y ante los ojos de las gentes, fatigadas por las complicaciones sin fin de cada día y cuya meta vital no emerge sino como lejanísimo punto de fuga en una perspectiva infinita de medios, aparece redentora una existencia que en cada giro se basta a sí misma del modo más simple a la par que más confortable, y en la cual un auto no pesa más que un sombrero de paja” (Benjamin, 1973, p. 172).

Estas particularidades curiosas que Benjamin advierte en esta segregación fantasmástica de la técnica emanada de una máquina capitalista, profundamente racional, a la cual acudimos para encontrar un escape extra-mundano nos remonta una vez más a las narrativas coloniales sobre embrujos, dominio y manipulación de las subjetividades. El capitalismo no le pone fin a nuestras fantasías de redención en una vida extra-mundana, como lo hacía en su versión desencantada y protestante, sino que las refuerza mediante un exhuberante animismo. Lo peor de esta maldición imaginal, donde la irrealidad danza libre, es que ha sido curiosamente engendrada por una máquina, es su fantasma fiel.



MAX FLEISCHER AND HIS BETTY BOOP

Figura 23: el relato mágico de la técnica, con la cámara televisiva animada que transporta al equipo de televisión las señales de Max Fleischer dibujando a Betty Boop. Fuente: Libro Gateway to Radio (1934) por Major Ivan Firth y Gladys Shaw Erskine.

"Las imágenes que se han desprendido de cada aspecto de la vida se fusionan en un curso común", dice Guy Debord en *La Sociedad del Espectáculo* (2014, p. 35), encontrando en la cultura capitalista de la segunda mitad del siglo XX, un "sector que concentra todas las miradas y toda la conciencia" (op. cit., p. 36) que opera como una cavernosa virtualidad contraria a la experiencia real. Es 1967, y nos encontramos ante una fantasmática región de perpetua contemplación denunciada como *espectáculo* por los situacionistas, donde "todo lo que era vivido directamente se aparta como representación" (op. cit., p. 35). El sentido de alienación que se le asignaba al espectador era caracterizado así por Debord: "cuanto más contempla menos vive; cuanto más acepta reconocerse en las imágenes dominantes de la necesidad menos comprende su propia existencia y su propio deseo" (op. cit., p. 44). Éste será el lente diagnóstico con el que los situacionistas de los años sesenta denunciarán la sociedad contemporánea de consumo como *sociedad del espectáculo*, un domo en el que el deseo se opone decididamente a todo tipo de potencia social.

Una de las imágenes más frecuentes que suelen emerger cuando pensamos en espectadores proviene de 1952 e involucra a un grupo numeroso de asistentes al estreno de *Bwana Devil*, en formato tridimensional, a todo color, en el teatro Paramount de Los Ángeles. Susodicha imagen tomada por el fotógrafo J.R. Eyerman para la edición de di-

ciembre de la revista *Life*, servía para promocionar la novedad de la tecnología cinematográfica *Natural Vision*, presentando al público de dicha función "como criaturas megalópicas" que, en sí se veían "mucho más extraordinarias que cualquier cosa que estuviese en la pantalla" (Cosgrove en Theophanidis, 2010). Más allá de su contexto inicial, esta referencia visual se ha hecho conocida justamente a través de trabajos críticos que pensaron pensado políticamente la cuestión del poder de las imágenes. Es la imagen de portada que desde 1983 acompaña la mayor parte de las ediciones de *La Sociedad del Espectáculo* de Guy Debord[35], compuesta por una trama de espectadores que se repiten en una suerte seriada de espacio infinito y sus anteojos 3D que acompañan a construir esta idea de despersonalización máxima y alienación[36]. Habiendo alcanzado la tridimensión, la imagen escribe un nuevo capítulo victorioso sobre lo real, amenazando con deglutirla, desplazarla. Es después de todo, lo más real que el sistema puede llegar a ofrecer, ahora la ilusión es envolvente, inmersiva, más seductora aún. La imagen ha triunfado sobre la vida.

[35] Fernando Davis señala otra muy importante parada en el recorrido de esta imagen espectatorial asociada a la obra de Debord: "en 1972, el artista visual, cineasta y escritor argentino Leandro Katz la usó en la portada de "Negación y consumo en la cultura", uno de los capítulos de *La sociedad del espectáculo* que tradujo y publicó bajo el sello T.V.R.T. The Vanishing Rotating Triangle (Nueva York, 1972)" (2024). La portada de Katz ha empleado esta célebre foto casi diez años antes de la edición de La Sociedad del Espectáculo de 1983 famosa por utilizarla (Davis, 2024).

[36] En su análisis sobre esta iconografía espectatorial, Phillipe Theophanides dirá lo siguiente: "pocos se dan cuenta, no obstante, que esta caracterización de la última fase en la carrera hacia la verosímilitud cinemática existe al menos en dos versiones: la primera, empleada para la portada de *La Sociedad del Espectáculo* (Detroit, Black & Red, 1970, repr. 1977 y 1983), describe a su audiencia elegantemente vestida, virtualmente en un estado de absorción similar al trance, sus rostros sombríos, sus labios apretados, en la otra toma de la misma audiencia, sin embargo, l*s espectador*s 3-D están riéndose, sus expresiones de alegría transmiten el placer de una espectatorialidad agitada y activa" (2010).

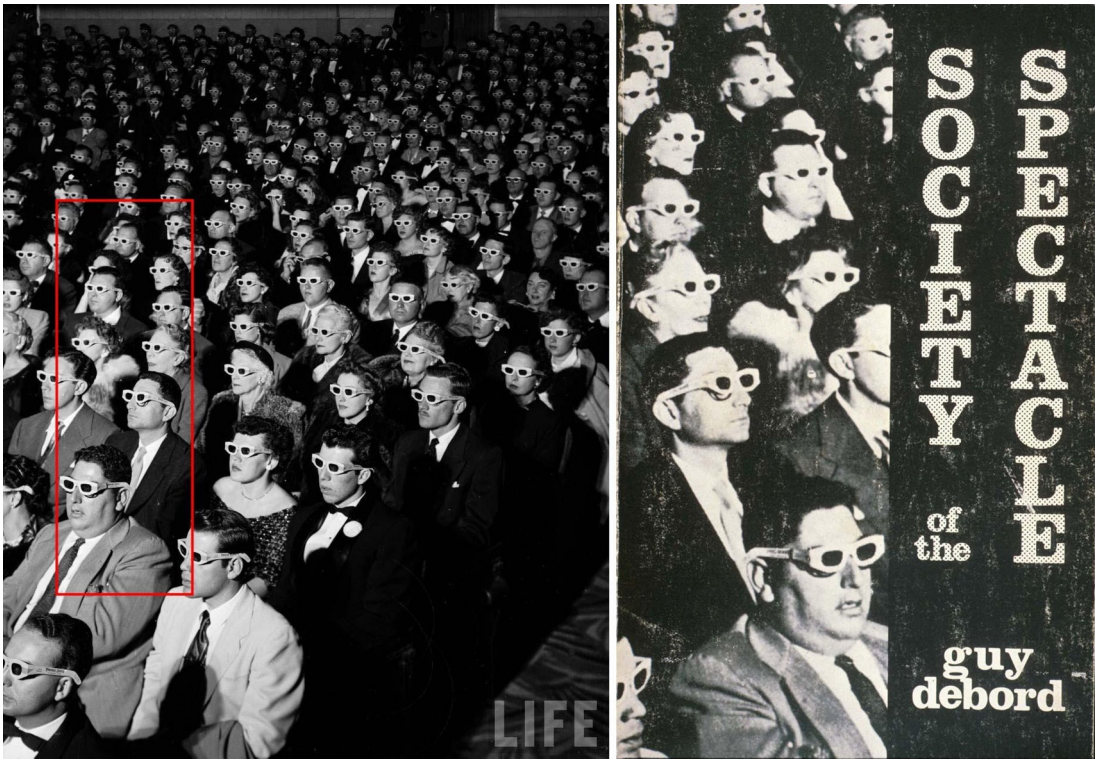


Figura 24: Las derivas de la imagen espectatorial por excelencia. A la izquierda, la fotografía completa publicada en la revista Life (1952), a la derecha, el reencuadre détournée que acompañará la edición de 1983 de La Sociedad del Espectáculo. Fuente: Aphelis.

El espectáculo también puede pensarse como un desprendimiento colateral de este principio de racionalidad técnica y secularización moderno que en los años cuarenta y cincuenta, con el auge de la cultura publicitaria, que permitió en primera instancia, soltar de manera masiva en el mundo social un caudal de imágenes encantadoras[37]. Sobre la muy materialista sociedad de consumo se extiende la influencia de tipo sobrenatural de las imágenes. Kelly Baum desarrolla este diagnóstico:

> "De acuerdo a la Internacional Situacionista, la epidemia de fetichismo de la mercancía que acompañó la consolidación del capitalismo después de la Segun-

[37] Recomiendo revisar tanto los argumentos de Andrea Soto Calderón (2020) como los de Jacques Rancière (2008) desarmando críticamente el diagnóstico sobre el exceso de de imágenes como rasgo epocal, vinculados a una suerte de estado de decadencia espiritual y empobrecimiento intelectual. Coincido con ell*s que quizás lo que esté faltando son las imágenes que se necesita, que la imagen sea nuevamente un vector de diferencia.

> da Guerra Mundial, junto con la emergencia del espectáculo, precipitó una crisis aguda en el deseo. Deprivado de su núcleo cognitivo, psicológico y emocional, el deseo comenzó a convertirse en una transacción comercial cuya moneda de cambio eran tanto las cosas como las imágenes. La pasión ahora estaba mediada por películas, revistas y la televisión, mientras que la felicidad era identificada mayormente con objetos." (2008, p. 34)

Es comportamiento misterioso, elusivo y dinámico, ese poder de transpasarnos aún cuando no llegamos a entenderlas, le dan a las imágenes casi una sensación de *espíritu de la cultura*. Si pensamos también las conceptualizaciones marxistas sobre la estructura y superestructura, el lugar *superestructural de la cultura*, aquel que habla de las capacidad de internalización de las relaciones de poder en la sociedad, también parecería hablar de ciertas propiedades espectrales que se les asignan a las imágenes. Espíritus desbocados arrojados contra el cuerpo material, capaces de todo tipo de manipulaciones, on quienes operan desde adentro, moviéndonos desde hilos invisibles, magnetizando nuestros deseos, robándonos la conciencia. Si bien Guy Debord es un materialista escéptico, encontramos algo de temor animista que se escurre en su recaudo sobre el espectáculo: "allí donde el mundo real se cambia en simples imágenes, las simples imágenes se convierten en seres reales y en las motivaciones eficientes de un comportamiento hipnótico" (op. cit., p. 39). La superestructura cultural que esconde a las relaciones de producción ahora se ha transformado en un modo de producción estructural del sistema tal y cómo lo conocemos. Aquí la superestructura se consagra como el modelo de dominación de lo inerte por sobre lo vivo, la anti-conciencia total capaz de cobrar vida, tomándola. Definido como el "movimiento autónomo de lo no-viviente" (op. cit., p. 36), dentro de la praxis social situacionista, el espectáculo puede pensarse como una forma infiltrada del pensamiento mágico, una continuación de aquellas actitudes religiosas que tradicionalmente se consideraran en términos de "opio de masas". Llegados a este punto, las imágenes parecerían tener una capacidad de dominio sobrenatural, prácticamente demoníaco sobre l*s espectador*s, el conjunto social que *cree en las imágenes*.

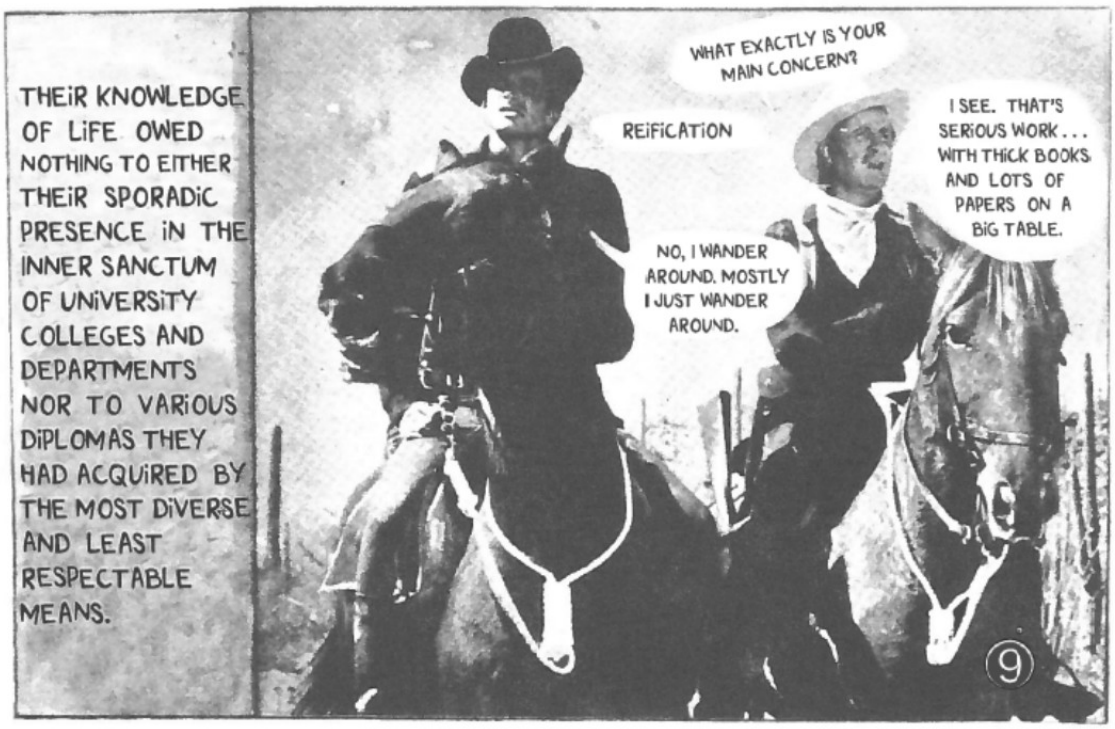


Figura 25: El espectro de la reificación. Cómic situacionista detourné en el que se muestra a dos cowboys ficcionales de un film conversar entre sí, como si fuesen los espíritus de la imagen. El diálogo humorístico dice -"¿Cuál es tu escena, hombre?
-"La reificación"
-"Ah sí? Supono que eso implica un trabajo muy duro con libros pesados y pilas de papel sobre una mesa grande."
-"No. Yo derivo. Simplemente derivo".
Fragmento de "The Return of the Durutti Column", cómic situ por André Bertrand, 1966.

La imagen es instinto, irracionalidad, poder profundo, al mismo tiempo que mera apariencia, fetichismo de mercancía, objeto carismático, acto de seducción, una ilusión ennervada de erotismo. A esos poderes hay que ponerles límite, como expresa la consigna de Henri Lefebvre en los setentas, "poder sobre el objeto de deseo" (op. cit., p. 41). El peligro de la alienación por infatuación imaginal aparece fuertemente en los planteos de Lefebvre sobre estos modos de dominación espectacular sobre "un sujeto que carece de poder sobre el objeto de su deseo no solamente ha perdido posesión sobre de tal objeto, sino que ha perdido la potestad de su deseo, y por extensión de sí mismo" (op. cit., p. 41). Si bien el espectáculo se identificaba con comandos de placer que activaba en sus espectador*s, ya nada se siente vivo estas pantallas de estímulo sensual, siempre prendidas. Tanto el espectáculo como su antecedente teórico, "la imagen

ilusoria reversa" (Baum, 2008, p. 42) acuñada por Henri Lefebvre, avanzan como golfos de abstracción que aniquilan la vida espontánea.



Figura 26: publicidad de la cámara Eunig reproducida en el nª 11 de la revista de Internationale Situationiste, p. 57. El texto de la publicidad dice "amo mi cámara, porque amo vivir. Grabo los mejores momentos de la existencia. Los resucito en su brillo a mi voluntad" y más abajo se lee el epígrafe "la dominación del espectáculo sobre la vida". Fuente: La Revue des Ressources.

Por otro lado, este fenómeno hipnótico e intoxicante que es el espectáculo se desprende sinuosamente del proyecto técnico del mundo desencantado, que desde el Renacimiento había reivindicado la supremacía del ojo como enclave de saber-poder[38].

[38] Como plantea Debord: "el espectáculo es el heredero de toda la debilidad del proyecto filosófico occidental que fue una comprensión de la actividad dominada por las categorías del ver, de la misma forma

Por otro lado, Debord observa que el sentido que el espectáculo privilegia es justamente la vista, por ser el más abstracto y el más mistificable, correspondiendo "a la abstracción generalizada de la sociedad actual" (2014, p. 40). Por otra parte, es fundamental observar que la propia crítica situacionista se jugó principalmente en el campo de las imágenes. La actitud iconoclasta situ no desconoce el poder que la imagen posee, sino que lo subvierte, ofendiéndolo a través del juego, la subversión, la anti-imagen. Si la afirmación del espectáculo en todas las áreas de la vida es un hecho que permite la consagración de este nuevo momento del capitalismo, el *détournement* o desvío funcionaba como una de las tantas técnicas de negación con los que l*s situacionistas buscaban desactivar la autoridad a partir de la cual una imagen es reproducida y sedimentada como realidad. El montaje de contradicciones con el que se diagraman los primeros números de la *Internationale situationniste*, publicaciones o films situs como la *Sociedad del Espectáculo* (Debord, 1974) se basa en la yuxtaposición de una batería de consignas y slogans, publicidades, fotos de moda o imágenes de celebridades, registros eróticos, puestas en escena y el detrás de esas mismas puestas, así como otras imágenes espejadas al infinito. En todas estas producciones situacionistas, la estética conservadora de la burguesía coexiste con la desenfadada estética juvenil *mod* de la sociedad de consumo de posguerra componiendo un atlas exhaustivo de imágenes que no solamente registra el capitalismo en términos macro-objetivos, sino justamente, como lo plantea Weber, como espíritu, reponiendo los componentes de su accionar micro, su lenguaje, su modo de operación en la subjetividad.

que se funda sobre el despliegue incesante de la racionalidad técnica precisa que parte de este pensamiento" (2014, p. 40).



Figura 26: Famoso cómic detournée sin autor. La frase de Georges Duhamel, crítico del cine, sobreimpresa sobre la viñeta dice: "mis pensamientos han sido reemplazados por imágenes en movimiento".

En muchas oportunidades, las imágenes de mujeres aparecen como metáfora del síntoma social de la alienación, como una víctima pasiva del regímen espectacular, pero asimismo encarnan la figura del glamoroso monstruo, el espectáculo con sus mecánicas de seducción. Kelly Baum ha revisado la ambigua obsesión situ de caracterizar los modos de operación del aparato espectacular a través de la figura de la mujer-objeto, destacando que "los situacionistas apostaban a una configuración cultural existente, una que correlaciona celebridad y feminidad con espectáculo, mascarada y performance" (2008, p. 31). En el cine, una de las mayores pantallas de propagación de este estado masivo de encantamiento, la estrella o *star* representaba positivamente esta relación entre espectáculo y feminidad. Richard Dyer concibe el atractivo de la "estrella" como un fenómeno consagrado por el cine pero que provenía del teatro popular y particularmente el vaudeville, del que el cine adoptó sus primera audiencias. La estrella atrae por magnificación de la personalidad, amplificando cualidades tangibles en una

persona (cuerpo, rostro, ropa, rasgos) y presentando significados intangibles que pueden llegar a crecer más aún, alimentada con todo tipo de contenidos latentes por parte de los espectadores. Esta combinación interior-exterior/tangible-intangible le permite funcionar de maneras arquetípicas, a modo de personaje fácilmente distinguible a lo largo de distintos textos y escenarios culturales: "villano malvado, héroe honesto, sirena fatal, la muchachita dulce, la mujer neurótica" (Powdermaker en Dyer, 1998, p. 11). En su estudio sobre el *star-system*, Dyer observará que el énfasis ultra material que supone la estrella a partir de su apariencia y su manufacturación visual de la estrella dará lugar a una conceptualización de la misma como "pura manipulación" que enmascara un vacío refuncionalizado como espectáculo: "las estrellas, así como mucha de su cultura contemporánea, son pseudo-eventos" (1998, p. 13). Por su parte, Susan Hayward dirá:

> "Las estrellas son en cierto modo barrocas en la construcción de su imagen dado que esto se trata tan predominantemente acerca de ilusionismo, de 'poner allí' aquello que de hecho no está. Son apariencia en el sentido más diversificado de la palabra: aparecen en pantalla pero no están 'realmente' allí – su imagen en pantalla está en su lugar, de manera que son sólo apariencia, una semblanza (ver ausencia/presencia). La visión que se ha construido de ell*s es que todo lo que está allí para percibir es también una apariencia, una apariencia cuidadosamente manufacturada (de impecable belleza, de resistente guapura)" (2018, p. 376).

Justamente, la figura que Debord usa para describir al espectáculo es la *vedette,* que como "representación espectacular del hombre viviente, concentra esta banalidad" (2014, p. 58). Las sirenas del espectáculo operan con maquillaje, lencería de pin-up, ofreciendo su fotogenia, su turgencia o anémica desnudez, para acercar a su presa a sí, para también robar algo, desposeer un poco de la vida que este espectador tiene, congelar al mundo de su movimiento vital. Existe un sustrato terrorífico por lo que la imagen puede hacer, a su agenda oculta: "cada uno debe identificarse mágicamente con esta vedette absoluta o desaparecer" (Debord, 2014, p. 60). En mucha de las formas de teoría gráfica que suponen los *detournement* situacionistas, similares a lo que hoy podemos nombrar como memes de agitación crítica, el espectáculo aparece figurado como arquetípicamente femenino. Estrellas de cine o de pornografía, modelos, maniquíes, en toda esa cadena de sintagmas femeninos que posan ante la cámara, evanescentes, monumentalizadas, transformadas en una mercancía carente de vida interior, en donde se deposita de manera unificada la metáfora de todo lo que es deseable para la cultura industrial capitalista. También estas figuras de así como se describe la forma en la que se comporta el deseo alienado, intoxicado por la sociedad de consumo. El señalamiento intelectual de las imágenes como maquillaje, cosmética,

estética, la acusación sobre el engaño y la frivolidad son el pensamiento crítico me remiten a un tipo de temor y fantasía erótica nada nuevo, la imagen como la imaginaria sirena, el monstruo femenino y algunos arquetipos como la embaucadora y la depredadora, formas de poder femenino vinculadas a la facultad de seducir, encandilar, enloquecer y consumir a sus víctimas. Por otra parte, es prioritario observar que el mismo situacionismo ha elaborado estas críticas desde adentro y ha denunciado también el patriarcado y la moral sexual como formas de organización espectacular. Un punto fundamental observado por Inez de Coo cuando se refiere al dilema sobre el modo de uso situ de las imágenes femeninas o feminizadas de la cultura de masas:

> "(…) a pesar del claro sexismo presente en los anuncios publicitarios originales, un estado mental extendido en la década del sesenta, sostengo que su uso de la mujer como imagen desviada es, de hecho, mucho más crítico del estatus de las mujeres en la vida de aquella década de lo que puede parecer en un principio. No sólo la imagen desviada de la mujer es importante en el trabajo de Debord, sino que la imagen de la muchacha joven se vuelve particularmente significativa en el film *Critique de la séparation* como símbolo para una generación perdida" (s/f, p. 2).

Lo que me interesa pensar aquí es cómo la imagen de la mujer es una figura esencial para la cosmovisión situ, tanto como potencia negativa de realización histórica como abismo irracional que la suspende, al operar, de un modo análogo a la concepción surrealista heterosexual, como elsignificante mayor de lo que implica "todo aquello que no se sabe" y "que no se puede controlar". Así como la imagen quintaesencial para el surrealismo era la mujer como musa de las fascinaciones siempre remota, muchos situacionistas también terminaban por replicar esta visión doble de lo femenino como un intangible enemigo de lo real, que comportaba con la liminaridad sexual de un íncubo: seduce, manipula, explota, emasculando al intelectual capaz de sortear sus movimientos, y el logos finalmente termina por sucumbir encandilado por esta medusa vaporosa que sólo vive de creencia ilimitada.

ques psycho-sociologues pour huiler un peu leurs micro-groupes. Les méthodes de la sociométrie et du psychodrame ne mèneront personne très avant dans la construction des situations.

A mesure que la participation devient plus impossible, les ingénieurs de seconde classe de l'art moderniste exigent comme leur dû la participa-



Marilyn Monroë, 5 août 1962 : la spécialisation du spectacle de masse constitue, dans la société du spectacle, l'épicentre de la séparation et de la non-communication.





LE POINT CULMINANT DE L'OFFENSIVE DU SPECTACLE

Figura 27: Tres implicaciones de la mujer en el discurso visual situacionista, como víctima de la sociedad del espectáculo, emplema de goce revolucionario contraespectacular y forma siniestra de encantamiento espectacular. Arriba, izq.: Marilyn Monroe presentada en el n.º 8 de la Internationale Situationniste, p. 19. Abajo de la imagen dice: "la especialización del espectáculo de masas constituye, en la sociedad del espectáculo, el epicentro de la separación y la incomunicación". Arriba, der.: Póster "La Realización de la filosofía", elaborado por el Cómite de la Internacional Situacionista Comité Enragés, 17 de junio 1963. La imagen contiene una frase de Filosofía en el Tocador del Marqués de Sade que dice: "¿los placeres permitidos pueden compararse a los placeres que unen los atractivos más excitantes con aquellos, inapreciables, que brotan de la ruptura de los frenos sociales y del trastocamiento de todas las leyes?". Abajo: "Le point culminant de l'offensive du spectacle" ("El punto culminante de la ofensiva del espectáculo", publicado en el nº 8 de la Internationale Situationniste, 1969.

Podemos observar que esta misma condición femenina que el pensamiento crítico observa en la imagen espectacular, otra de las maneras en las que el *significante mujer se ha enlazado con la idea de peligrosa sobrenaturalidad*, también aparece en la teoría cinematográfica feminista de los años setenta, que revisa los modos de operación del aparato de Hollywood, óptima ilustración del modo en el que el capitalismo se ha ido deslizando rentablemente hacia lo imaginario. En su fundamental ensayo "Placer visual y cine narrativo" de 1973, la realizadora y militante cinematográfica Laura Mulvey propone la idea de to-be-lookatness, aquella "fascinación con la forma humana" (particularmente, la femenina) que se puede cuantificar como índice de mirabilidad en una imagen, una reificación bastante más complicada de la idea de fotogenia, que también puede vincularse a la idea situ de espectáculo. Este texto, pieza clave para la conformación de una conciencia feminista dentro de la teoría audiovisual setentista, denunciaba la hegemonía de una monolengua cinematográfica androcéntrica que Mulvey identificaba con el cine narrativo, representativo e institucional de Hollywood. En su ensayo, Mulvey precisa que la lengua mayoritaria del cine se sostiene sobre la modulación de dos órdenes diferenciados de funcionamiento dentro de los textos fílmicos: por un lado, el dominio de la *narración* que supone el trazado horizontal de una historia, un principio orgánico de ensamble y dirección ficcional que pone en marcha a las imágenes; y por otro, la instancia del *espectáculo*, una suspensión eventual y permitida de ese horizonte de continuidad asignada que les toca a las imágenes, que ahora pasan a operar como superficies magnéticas de extravío sensorial desvinculadas de las necesidades de la trama (2001). Dentro de dicho régimen de narración clásica, es el héroe de los films, el sujeto masculino, quien porta una mirada activa y dinámica que organiza narrativamente la totalidad del universo diegético, mientras que, bajo la forma arquetípica de la antagonista vampiresa o la compañera víctima, el sujeto femenino se vuelve inevitablemente objeto, u elemento meramente accesorio para el desarrollo argumentativo, sin otro destino posible que el cautiverio sin tregua del campo visual, el

sellado al vacío dentro de una imagen nacida para ser idealizada, descifrada y adorada por terceros.

En su ensayo, Laura Mulvey tomará la categoría de *escoptofilia fetichista* para nombrar cómo el cine construye por acumulación la belleza física del objeto convirtiéndolo en algo satisfactorio en sí mismo. El fetiche funciona aquí como un sistema de encierro mágico. El problema de la imagen es que puede llegar a capturarte, sacarte la vida, transformarte en un objeto. El cineasta Kenneth Anger y su teoría esotérica sobre la imagen traen al cine a este lugar, el de la luz mala que al proyectarse sobre el mundo, lo atrapa encantándolo:

> "Me gusta expresar mis creencias a través del cine. Después de todo, las películas pueden volverse equivalentes a mantras. Pueden causar que pierdas la noción del tiempo y desorientarte porque ocurren cosas mágicas. Las películas también pueden ser malas – a pesar de que, por supuesto, mi definición de Mal no es la de todo el mundo. El Mal se encuentra implicado en el glamour y el encanto de la existencia material, glamour en su vieja connotación gaélica significa encantamiento con la apariencia de las cosas, más que con el alma de las cosas" (Anger en Represa, 2023).

La clave principal en la producción de imágenes para Anger pasa por ejercer un control sobre las personas, dejando en ellos una profunda impresión. Por vía del color, la emulsión y los rayos lumínicos, él consideraba estar obrando maliciosamente sobre un medio quintaesencialmente malvado[39] (2014).

[39] En su manifiesto cinematográfico de 1969, Anger expresará: "siempre he considerado a las películas algo maligno; el día que el cine se inventó fue un día oscuro para la humanidad. Siglos antes que la fotografías existían talismanes que de hecho anticiparon a la fotografía, dado que las tinturas que se usaban en la lana barata producían patrones cada vez que se les arrojaba luz. Un talismán era un atrapamoscas intentando capturar espíritus – astutamente se imprimía sobre una "fotografía" del demonio que intentabas capturar. (…) Mi razón para filmar no tiene que nada que ver con el "cine" en absoluto; es una excusa transparente para capturar a personas, el equivalente a decir 'pasá a ver mis grabados'" (2014, p. 346).



Figura 28: el glamour espectacular como forma de encantamiento. Fotograma de Puce Moment de Kenneth Anger, 1949.

Aquí vuelve a resonar una idea fundamental para el materialismo que tiene resabios mágicos. Vinculado en ocasiones a este sustrato encantado del mundo, a la superstición, el sortilegio, la seducción, aspectos que también se atribuyen a las imágenes, la noción de *fetiche* es clave tanto en el pensamiento de Sigmund Freud como en el de Karl Marx, para observar una relación paradójica entre los mundos de la materia y del espíritu, las formas de operación de la imagen en la subjetividad humana. Esta idea de una imagen que ejerce semejante poder de influencia irracional se inscribe desde ya en el corazón del colonialismo, rasgo presente en la misma etimología de la palabra. El término fue adoptado en el siglo XVII del portugués *feitiço*, que se traduce como "hechizo", "conjuro" o "encantamiento" y era utilizado por los navegantes lusitanos para designar a los objetos de culto producidos por los llamados pueblos "primitivos". Dentro del discurso desencantado de la ciencia, "Fetichismo" es un

término profundamente cargado y central para desglosar a modo de categoría científica, aquel magnetismo que la imagen posee, su capacidad de hechizar nuestra mirada y encender deseo al punto de infundarnos una conducta sustitutiva. En el universo de la psicología sexual, a través del fetiche reemplazamos lo real por una ilusión sobredimensionada; es un erotismo de la parte por el todo.

Por otra parte, como lo demostrará tanto el *star-system* como el lenguaje publicitario de la cultura de masas, el fetiche no es cualquier tipo de imagen, sino una que por lo general está muy cerca, un recorte de algo, un primer plano que concentra toda nuestra atención. Ya no encontramos aquí el prolijo esquema de distancia forma parte del ver, de la función logocéntrica de la visión. Ya no se trata de entender de lejos, sino de querer tener, tocar, estar lo más cerca posible de lo que se desea. Sin embargo, existe una forma de poder en la imagen que no deja de resonar de forma monstruosa. Aquella instancia de la ficción cinematográfica que Mulvey designa como espectáculo, son estos momentos en los que paradójicamente la narración se destruye "en favor de una imagen que entra en relación erótica directa con el espectador".

> "La belleza de la mujer como objeto y el espacio de la pantalla se funden; aquélla no es ya la portadora de la culpa sino un producto perfecto, cuyo cuerpo, estilizado y fragmentado por los primeros planos, se convierte en el contenido del film y en el directo recipiente de la mirada del espectador".

Para evitar ser capturada en el lugar alienado de la imagen, o peor aún, en el de espectadora, Mulvey aconseja destruir el centro neurálgico de funcionamiento del encantamiento cinematográfico: el placer visual del cine narrativo, ejemplificado por Hollywood, aquella industria y mercado de los sueños. La distancia crítica que destruye la inmersividad según la fórmula brechtiana se basa en la desactivación del poder de la imagen para operar en cuanto mundo, también nos ubica únicamente en un mismo plano impotente: dejamos de poder acceder a nuestra parte sumergida.



Figura 29: Plano y contraplano de la aparición pasmosamente sobrenatural de Grace Kelly que se cierne primero como sombra sobre el desamparado James Stewart, encarnación paradigmática del espectador en La Ventana Indiscreta (1954, Alfred Hitchcock). Grace Kelly primero ingresa como sombra, como misterioso fuera de campo, y después se revela verticalmente en su dimensión espectacular. Este primer plano ha sido resaltado por el asistente de dirección de Hitchcock, Herbert Coleman, como "el plano más hermoso que jamás he visto de una mujer".

1.5. Creer para ver

En *La performatividad de las imágenes*, Alejandra Soto Calderón revisa aquel lugar común del pensamiento crítico que concibe a la imagen como su alteridad radical, interpretando este posicionamiento de la siguiente manera: "se supone que la imagen está en lugar de algo. Todos los dispositivos de creencia y fabricación se fundan en la identificación. De ahí que se asentará la idea de que hacer unidad con lo que vemos es mortal y aquello que salva es siempre la producción de una distancia liberadora" (2020, p. 62). Al desarrollar los efectos que el espectáculo teatral ejerce sobre sus espectador*s, Bertolt Brecht describe la inmersión en una suerte de estado de ausencia psíquica, que él nombra como *trance*:

> "… distinguiremos siluetas inmóviles sumergidas en un curioso estado hipnótico. Algunos parecen haber contraído todos los músculos en un violento esfuerzo; otras se hallan en ese estado de lasitud propio del agotamiento. Apenas si hay alguna comunicación entre esos seres; se diría que es una asamblea de gente dormida. Pero ese sueño no es tranquilo; más bien parece agitado por pesadillas. Tiene los ojos abiertos, pero miran sin ver, así como escuchan sin oír. Contemplan el escenario como en estado de trance; una expresión fisonómica que proviene de la Edad Media, de los tiempos de las brujas y los monjes. Ver y oír son actividades que pueden ser agradables; pero esa gente parece relegada de toda acción, como objetos que están siendo manipulados". (1982, p. 118)

Su praxis del distanciamiento plantea un horizonte contrario a aquel problema detectado por Fredrich Schiller frente a los espectáculos dramáticos: "si el suceso se desarrolla ante mí, me siento atado al presente sensorial, mi fantasía pierde toda libertad, dentro de mí se produce y se mantiene una constante inquietud, no puedo apartarme del asunto, imposible mirar atrás, imposible meditar. Estoy sometido a un poder ajeno" (Schiller en Brecht, 1982, p. 11). Al espectador* hay que despertarlo de su investimiento emocional en lo irreal, ést* tiene que ser activ*, escéptic*, consciente de su separación con la ficción. La forma más segura de mantenerse a salvo de esta manipulación es permanecer siempre incrédulo, sin sucumbir por completo a la ilusión.

Gran parte de la teoría crítica que ha pensado a las imágenes aconseja esta distancia. Mirar demasiado cerca puede llegar a encerrarte. Este juicio intelectual sobre los modos activos y pasivos del mirar también resuena con muchas de las formas en las que el pensamiento crítico tradicional ha tildado a ciertos consumos (revista de moda, cultura de celebridades, el *star system*) como perpetuamente feminizantes, en tanto

inducen a la pasividad y a la futilidad, y desviados, en la medida en la que llegan a inducir un deseo desesperado por la ilusión y el artificio. Llama la atención que, culturalmente, las posiciones espectatoriales que históricamente han sido feminizadas son aquellas consideradas posiciones de identificación más arrebatadas frente a las imágenes, en las que la persona confunde su respiración agitada con el pulso activo de lo que ve, la posición del exceso de entusiasmo, que lleva a la espectadora demasiado cerca de la imagen, gestos de raptos y veneración que son desestimados como "pasivos" por un ateísmo de la no implicación.

Sin embargo, la fórmula de una mayor distancia frente a la imagen desde la cual se pueda verla, explicarla, analizarla, sin involucrarse, no deja de poseer una cualidad carismática. El discurso sobre las imágenes puede participar igualmente del espectáculo. Georges Didi-Huberman (en Cortés y otros, 2010) remarca esta paradoja central al situacionismo, ya que Guy Debord acusaba de este supersticioso temor a la imagen, pero a la vez su pensamiento político y formas de intervención eran elaborados a través de la producción intensiva de fabulosos atlas visuales. Por su parte, en una entrevista, Jacques Rancière sostiene que la prodigiosa destreza argumentativa de un sujeto cognoscente que cuenta la verdad escondida detrás del reino de las apariencias no deja de poseer un efecto carismático en sí misma:

> "queda, pues, finalmente, la autoridad de la voz que enuncia el poder del espectáculo. Esto es particularmente evidente al ver las películas de Debord ya que en ellas hay un desfile de imágenes indiferente en cierto sentido (...) y solo cuenta la voz que dice: 'estás ante estas imágenes, mirando como un cretino, pues estas imágenes son como tu propia muerte'. Esa voz que señala la separación, en cierto sentido la consagra: dice que todos estamos en las imágenes —así será siempre—, pero nunca nos saca en ellas. Queda un espectáculo que confirma la autoridad de la voz que dice: 'siempre estarás dentro'" (Game, 2009).

De acuerdo a un sistema logocéntrico, aquello que feminiza en estos modos espectatoriales es la creencia en la imagen, aquella demostración radical de ingenuidad que escandalizaría a Platón y a otros pensadores de lo real. Los espectadores aquí se vuelven objetos amansados por las imágenes poderosas, sujetados por la mirada. Según este lugar común, los espectadores son nuevos supersticiosos, que se fusionan irracionalmente en un gesto de docilidad absoluta y de rendición incondicional frente a una imagen sobreimpresa, desatada, que incluso puede llegar a dañarlo. Ese estado de "inocencia espectatorial" es exposición al peligro de las imágenes.



Figura 30: Izq.: L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat (La llegada de un tren a la estación de La Ciotat), de Louis Lumière, 1895. Der.: Countryman and the Cinematograph (El provinciano y el cinematográfo), Robert W. Paul, 1901.

Es harto conocida aquella anécdota sobre los efectos de espanto, desmayo y huida producidos por la proyección del film de los hermanos Lumière, *La llegada de un tren a la estación de La Ciotat* y su tren colosal que atravesaba la pantalla en diagonal. En este gran mito fundacional de la cinematografía encontramos cómo uno de los primeros grandes relatos articulados que el cine ha presentado de sí mismo tiene que ver con mostrarse como una máquina tan poderosa capaz afirmar sus visiones como una realidad paralela, subrayando las cualidades inmersivas de la experiencia cinematográfica al punto que la imagen se viene encima y un* no puede hacer más nada salvo correr. Por otra parte, en aquella misma anécdota aparece introducida una temprana impresión del espectador de cine, como un sujeto inocente y vulnerable, que no sabía cómo lidiar adecuadamente con las imágenes. En sus comienzos, el cine va a revisar varias veces esta meta-narración introduciéndonos a un personaje particular, un tipo de espectador demasiado impresionable, al que se le asigna una determinada geografía y una determinada clase. El "espectador provinciano" o "pueblerino" que acecha a varios films de los primeros tiempos puede encontrarse en una película como *Countryman and the Cinematograph* (1901) de Robert William Paul, o en el personaje creado por Edison y Porter para varios films, el "Tío Josh", un hombre de las afueras de la ciudad, cuyo gag cinematográfico pasa asistir por primera vez al cine, asustarse y exaltarse frente a las imágenes, a diferencia del espectador cosmopolita y urbano que tiene al lado. En *Mabel's Dramatic Career* (1913), un cortometraje *slapstick* de Mack Sennet y Mabel Norman, volvemos a encontrar esta figura del espectador pueblerino

que, convencido de que el villano que ve en pantalla está queriendo dañar a la actriz que le gusta, agarra un revólver y le empieza a disparar a la pantalla.

En todas estas películas en las que aparece la reflexividad, "el cine dentro del cine", encontramos asimismo elementos de instrucción espectatorial: hay formas correctas y otras excesivas de vincularse con la imagen. Con la figura mítica del "espectador pueblerino" del cine de los primeros tiempos, establece esta caracterización entre un espectador que ha interiorizado perfectamente las reglas de juego, y otro que no pareciera entender cómo funciona la imagen. No obstante esto está muy presente al día de hoy en aquella dicotomía moral que se establece entre formas de espectatorialidad basadas en la distancia intelectual y la desafectación, en contraste con otras formas en las que está más presente el principio de la cercanía emocional y el investimiento personal con lo que se está viendo.



Figura 31: El espectador Mack Senneth reaccionando frente a su amor virtual de la pantalla en Mabel's Dramatic Career de Sennet y Mabel Norman, 1913.

La premisa de espectatorialidad activa establece una relación controlada, exclusivamente intelectual e instrumentalizada con las imágenes, poniendo siempre su cuerpo y la estabilidad de su yo a resguardo, contraria a aquella otra figura, el "espectador pasivo" al que las imágenes lo arrastran emocionalmente, aquel que se involucra con las imágenes a través de una cercanía corporal y afectiva que siempre bordea el exceso. El espectador pasivo de estas imágenes viene a recomponer la idea de inocencia espectatorial, ser manipulado por el maelstrom sensorial del espectáculo. En algunas figuraciones malditas acerca del espectáculo, aparecen los problemas de llevar una imagen demasiado cerca del cuerpo. En las formas tradicionales de representar a un espectador de cine, está el contraste que se plantea entre imagen dinámica, intangible y un espectador que si bien es córporeo, se encuentra en una condición adversa en relación al movimiento ininterrumpido de ésta. Un espectador pequeño frente a la imagen a gran escala, con una capacidad envolvente, todopoderosa, frente al espectador propenso e impresionable, sometido a una inmovilidad forzada que el dispositivo hipnótico necesita para funcionar. Si el espectador es pasivo por naturaleza, la imagen es activa, con todas las connotaciones sexuales que esto pueda llegar a tener: la dueña del acto, penetradora, estimulante, intrusiva.

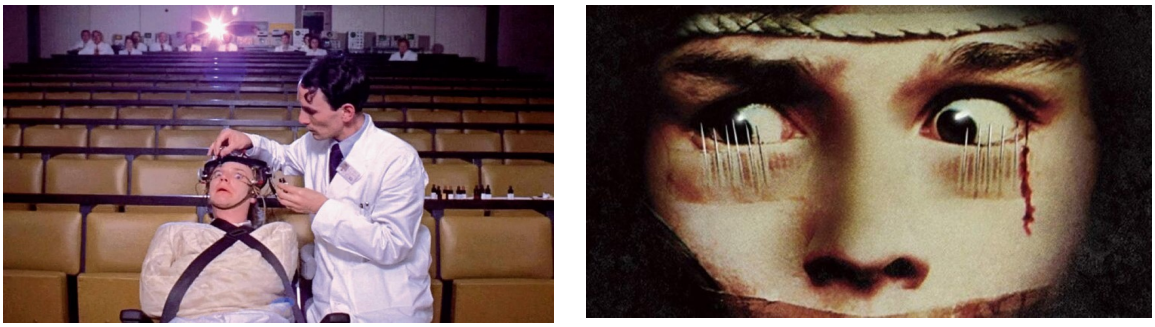


Figura 32: El riesgoso asunto de la espectatorialidad en dos imágenes. Izq.: La Naranja Mecánica de Stanley Kubrick, 1971. Der.: Opera de Dario Argento, 1987.

En términos técnicos, la imagen cuenta con un medio, un soporte para objetivarse; pero si la pensamos en relación a la órbita del espectador, la imagen se imprime de manera internalizada, por vías afectivas, sobre la *sensibilidad*. La imagen muchas veces se ha pensado como aquella membrana permeable que permite el trapaso de lo ficticio a lo real, habilitando un camino para la literalización. Es, siguiendo la caracterización de Thomas Elsaesser y Malte Hagener (2015), una puerta que no sólo

nos permite entrar, sino que también habilita que un montón de asuntos puedan llegar a salir. Aquí pasamos a considerar las distintas formas metafóricas y literales de dominación de lo imaginario, donde el peligro de este contacto con la imagen puede volverse muy real, un asalto capaz de generar algún tipo de irreversibilidad traumática en la percepción de las cosas. Hay algo muy interesante en relación a pensar a la imagen como una fuente de problemas para el espectador. En toda esta idea del mundo imaginal como un universo de ensoñación, de placeres en los que extraviarse, aparece la idea de un daño potencial que amerita precaución y vigilancia. Siendo consideradas inductoras de un estado en el cual la guardia psíquica se relaja, las imágenes podían volvernos incluso más ingenu*s, por su capacidad de encantarnos y llevarnos a aquel lugar de la experiencia en donde somos niñ*s. El poder de fabulación de las imágenes parece tan envolvente y consistente en términos sensoriales y afectivos que desafiaba la carnadura de la que estaba hecho el mundo real. Por otro lado, las ficciones aparecen especialmente perjudiciales para niñ*s y jóvenes, considerad*s el público más impresionable, atrayéndolas hacia ellas mismas, disolviendo parcial y gradualmente el contacto con la realidad circundante. La idea de que una imagen puede afectarnos de manera literal, activando algún tipo de comando subliminal en la mente e impulsándonos a una acción que la espeje, posee una persistencia pasmosa a lo largo del tiempo.

1.6. Vimos un portal en las nubes

A lo largo de la historia existe un argumento que respalda distintas actitudes modernas en relación al acceso y el contacto con lo imaginario, la idea de un peligro intrínseco en estas formas apasionadas de vinculación, el de verse profundamente conmovido por una imagen al punto de perder el pie en lo real y no querer volver. Éste va a ser un temor que se va a ir haciendo muy patente dentro de la modernidad, cuando se piense en la imaginación como una especie de fuerza de creación inagotable, que a su vez puede implicar la ruina y la consumpción de los sujetos, corriéndolos para siempre del mundo de los vivos. Pensemos en el mito de Narciso, enamorado de su propia imagen al punto de ser conducido hasta su muerte. Otras de las figuras más emblemáticas de las imágenes y su consumo maldito lo encontramos en el destino patético de Don Quijote de La Mancha, cuya cordura fue arrebatada al galope de una imaginación indebidamente inflamada por las novelas de caballería que hacían furor en

el siglo XVII[40]. Esto también lo podemos ver, por ejemplo, en un grabado de Matthäus Greuter de 1620 titulado *Una cirugía en donde todas las fantasías y tonterías son purgadas y se preescriben buenas cualidades* aparece caracterizada de una forma muy elocuente esta sospecha sobre la fantasía y los sujetos fantasiosos, las personas que se alejan compulsivamente de su inscripción real y se engolosinan con las creaciones de la mente. En la parte inferior de la imagen, un epígrafe señala: "¡Tú, ven aquí! Tu cabeza está poblada de fantasías que te hacen enfermar. Ten confianza en este maestro entendido, podés tener certeza de que él curará tus humores en muy poco tiempo, dentro de este horno- el gran alivio de muchos tormentos. También él purgará con pociones sanadoras que pueden volver coherente al tonto…". En la imagen, observamos una especie de procedimiento quirúrgico de amputación, en donde a los dos pacientes se los está removiendo de todo el acumulado fantasioso de sus cabezas. Al fondo, encontramos a un paciente al que se le introducen unas pócimas especiales que le hacen purgar criaturas imaginadas; al frente, un gran horno en donde el otro sujeto es introducido para exorcizar todas las creaciones, los "*follies*", las tonteras, las fantasías innecesarias.



Figura 33: Una cirugía en donde todas las fantasías y tonterías son purgadas y se preescriben buenas cualidades, grabado de Matthäus Greuter, 1620.

[40] En 1793, el escritor romántico Ludwig Tieck analiza cómo, en la novela de Cervantes, Don Quijote "nunca es despertado de su creencia en las historias de caballeros más implausible, dado que su fantasía constantemente crea las personas e incidententes que él está buscando. Todos los objetos que él mira corresponden a aquellos sobre los cuales lee, transformando cabañas en castillos, molinos en gigantes y supervisores en hechiceros" (Tieck en Andriopoulos, 2013, p. 109).

Jamás hay que subestimar el placer que este acoplamiento con lo imaginal produce. Incluso el valor ennoblecedor de una moraleja edificante podía llegar a ser distorsionado en las manos ávidas de un espectador equivocado, como solía ocurrir con los raptos visionarios y sensuales que despertaban los pasajes de los textos sagrados en una lectura monacal retirada. Entrados en la cultura impresa del siglo XVIII, tanto el poder oficial como el sentido común advertían de los peligros de una imagen para sobreexcitar la mente y conducir al enamoramiento con lo imaginario. La muy polémica novela conllevó un nuevo modo de espectatorialidad que se basaba en la contracción perceptual de lo real y el afloramiento del mundo interior gracias a una actividad de ensimismamiento y absorción absoluta. Las novelas eran narrativas de gran impacto que encendían la pasión por las dimensiones imaginarias al tiempo, buscaban deliberadamente la participación sentimental de su lector en juegos privados de modulación del afecto. A través del canal de la simpatía, la ficción operaba sobre el cuerpo de sus lectores quienes quedaban exhaustos por la cantidad de movilización emocional pero también acusaban de un enorme placer producido por esa misma sobreestimulación sensible. Este contacto con lo imaginario mediatizado por la novela es un modo también de expandir las posibilidades de la actividad sexual, sacándola del tradicional juego de dos y lanzándola hacia un territorio de miles. Lo erótico dejaba de ser terreno de satisfacciones carnales, sumergiendo al lector en un estado afectivo indiferente o desvinculado del mundo exterior, que se se servía de la infame irrealidad para reproducirse indefinidamente.

En representaciones visuales como *La Lectora* (1770-1772) del pintor rococó Jean-Honoré Fragonard se llega a vislumbrar este costado reprobable del vínculo con las imágenes, en donde la mirada absorta de la joven hacia el libro recupera otro tipo de fuera de campo. No se hace evidente lo que ella ve a través de lo que el libro reparte en palabras, pero sí se la observa suspendida con deleite en ese columpio ficcional; lo que vemos en todo caso no es lo que imagina sino su arrobamiento, el efecto que las imágenes ejercen sobre ella. Hay algo indeterminado ya no solamente en la operación unidireccional de la ficción sino en la agencia de su espectadora/lectora, mientras que al mismo tiempo nos volvemos irremediablemente cómplices de esta intimidad asocial y profunda con lo imaginario que ella entrama libro y mano mediante.



Figura 34: La Liseuse (La Lectora), pintura al óleo de Jean-Pierre Fragonard, c. 1770. Colección: National Gallery of Art, Washington, DC.

En efecto, existía una ansiedad muy grande en relación al momento en el que las jóvenes, a las cuales se les asignaba la condición de ser criaturas maleables, prestas a la influencia, sin demasiado control en relación al modo en el que las imágenes las afectan, "se quedaban solas en sus cuartos", en compañía de sus libros y las creaciones de su mente. En *El Sexo Solitario: Una Historia Cultural de la Masturbación*, Thomas Laqueur se interroga de qué manera el así llamado *vicio solitario*, la masturbación, se desplegará en Europa como el "primer campo de batalla entre la civilización y la libido"

(2007, p. 330), siendo clasificado como un problema endémico para la cultura europea occidental, una amenaza para el así llamado Siglo de las Luces. La masturbación que, antes del siglo XVII, no había tenido importancia ni en el ámbito moral ni médico, ahora pasaba a inscribirse en un conjunto ilegítimo de "impurezas o prácticas no procreativas", y la paranoia desatada por ésta alcanzó su apogeo "cuando la imaginación, la privacidad, la soledad y el exceso resultaron importantes y preocupantes" (op. cit., p. 330). La masturbación daba cuenta de un remanente auténticamente luciferino en la sexualidad, el punto en el que ésta dejaba de ser naturalmente procreativa y se tornaba opaca, independiente, caprichosa, alejada de las leyes de forma, función y utilidad; pero sobre todo, como subraya el autor el problema de la masturbación pasaba por los modos en los que propiciaba una siniestra asociación erótica entre cuerpo e imaginación. Si bien el autor señala que tanto hombres como mujeres "competían entre sí en hacer que sus 'manos sirvieran de instrumento criminal'" (op. cit., p. 238), el tema es que en el caso de las mujeres, el vicio secreto se tornaba aún más secreto[41]. La imposibilidad de figurar qué hacían las mujeres en solitario, cómo es que sus cuerpos funcionaban, las formas de operación de una sexualidad singular a la que la mirada científica moderna no había dejó de asociar a surrealidades, atavismos y poderosa vulgaridad, será un silencio que dará cuenta más de una marca de exceso, que de una ausencia[42].

Por otra parte, lo antinatural de la masturbación residía en la estructura "artificial" que la propulsaba, esta sociedad absurda y autoforcluida de lo imaginario donde el individuo se volvía en sí con el mero fin de complacer el cuerpo. Afirma Laqueur que "el problema con la masturbación no era que consistiera en una especie de placer sino que no lo era. Como mucho, era un falso placer, una perversión de lo real" (op. cit., p. 227). Tres cosas hacían de la masturbación una inclinación antinatural; en primer lugar, que "no era motivado por un real objeto de deseo sino por una fantasía; la masturbación amenazaba con imponerse a la más proteica y potencialmente creativa de las facultades de la mente -la imaginación- y llevarla a un precipicio" op. cit., p. 227. En

[41] Ésta es negación de la sexualidad encuentra sus resonancias en los posicionamientos moralistas de un feminismo antipornográfico, que neutralizó el interés de las mujeres en los artefactos y fantasías eróticas. Dice Ellen Willis al respecto: "pero cualquiera que piense que las mujeres simplemente sienten indiferencia hacia la pornografía nunca ha atestiguado a un puñado de adolescentes pasarse una novela vulgar entre ellas. A lo largo de los años, he disfrutado de varias piezas de pornografía – entre ellas, de las del tipo papel de pasta de calle 42 – y así también la mayoría de las mujeres que conozco. La fantasía, después de todo, es más flexible que la realidad". (1993, p. 352).

[42] Observa Lacqueur: "había en el siglo XVIII un mundo imaginario completo alrededor de la masturbación de las mujeres, la cual estaba completamente separada de cualquier economía seminal. Y la existencia de un mundo de ese tipo nos sugiere que el peligro de la masturbación no era la muerte -quedarse sin algo- sino el exceso. El onanismo se sitúa en el centro de una economía sexual que amenaza con perder el control de su propia energía, una economía en la cual no parecían funcionar las restricciones del mundo ordinario o las de la naturaleza" (2007, p. 245-246).

segundo lugar, dejaba de hacer que el sexo sea un asunto de dos, centralmente conectado a lo reproductivo. Mientras que, por último, "la urgencia por masturbarse no podía ser saciada ni moderada. Practicada a solas, guiada sólo por las creaciones de la propia mente, era una transgresión primitiva, inevitable, seductora, incluso adictiva y fácil. De pronto, cada hombre, mujer o niño parecía tener acceso a los ilimitados excesos de la gratificación que alguna vez fue privilegio de los emperadores romanos" (2007, p. 253). La ideología del puritanismo ascéstico del mundo desencantado, en donde el excedente es pecado y menos es virtud, encontraban un gran problema con la "idea del cuerpo excitado por el arte" y la figura del masturbador como artista que se volvió loco, invirtiendo su tiempo y recursos corporales en habitar una fantasía, una historia de la cual es director y espectador al mismo tiempo. Aquí se podría decir que el frenesí de lo visible compite contra el frenesí de lo imaginario y su sujeto central, un espectador cautivo que minaba la realidad ordinaria con agujeros impredecibles por los cuales se volcaba a su propia máquina de placer. De esta manera, dirá Laqueur, la masturbación será oficialmente reconocida como "la debilidad de aquellos individuos que no reconocen la autoridad de aquel límite puesto por otr*s, entre lo verdadero y lo real".

El sexo se vuelve una pesadilla para la razón cuando entra en juego lo imaginario, porque se produce, siguiendo a Linda Williams (1989), una distopía sexual, un profundo y esencial desacuerdo de estos modos de deseo con el régimen de economías sexuales vigentes, centradas en relaciones de satisfacción en donde intervienen "cuerpos reales" y "acciones reales". *Perversa* es toda aquella forma de sexualidad engañada, inútil, inservible, que no persigue objeto estable, propósito lineal. Es una sexualidad falsa, que no sólo se atreve a ser engañada por el deseo sino también a desear el engaño, a preferirlo, a poner el rodeo por encima del objetivo. La perversión de estas prácticas imaginales aquí se expresa como algo capaz de desarreglar los límites entre lo real y lo irreal, algo capaz de sobreexcitar lo imaginario al punto de volverlo real. Si el mundo exterior aparece racionalizado de una manera crecientemente limitada y contenida, la fantasía desentona en varios sentidos: es profusa, ilimitada, accesible y se encuentra disponible para quien quiera sintonizar con ella. El exceso de fantasía siempre fue un problema para el poder, por su inmersividad, su propensión al caos y su profundización en la autonomía.



Figura 35: El Cuarto Mundo de Juliet Hulme y Pauline Parker en Criaturas Celestiales de Peter Jackson, 1994.

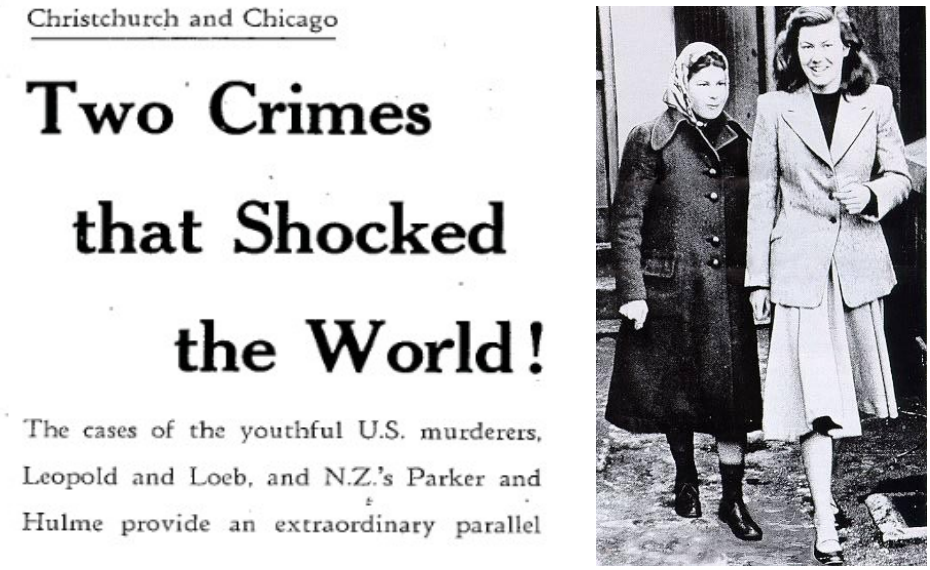
> "Hoy Juliet y yo encontramos la llave al 4to mundo. Descubrimos que la teníamos en nuestra posesión desde hace seis meses pero sólo nos dimos cuenta el día de la muerte de Cristo. Vimos un portal entre las nubes. Nos sentamos al borde del camino y contemplamos la colina sobre la bahía. La isla parecía hermosa. El mar era azul. Todo estaba lleno de paz y alegría. Nosotras tenemos una parte extra de nuestro cerebro que puede llegar a apreciar el 4to mundo. Sólo diez personas la tienen. Al morir iremos a aquel mundo hermoso del que nos han concedido la suerte de conocer, en este Día de Encontrar la Llave al Camino entre las Nubes" (Adams, 1996).

Estas palabras formaban parte de una entrada de diario del 3 de abril de 1953 de Pauline Ivonne Parker, una joven neozelandesa de quince años. Aquella "visión de Port Levy", como se describe esta aparición en varias oportunidades del diario, pasaría a ser convertido en materia cinemática cuarenta años después por Peter Jackson en *Criaturas Celestiales* (1994), posiblemente la más famosa rendición del caso criminal de Parker y

Juliet Marion Hulme. Ambas fueron dos amigas adolescentes que, a través de un estrechísimo amor, sueños compartidos y el febril consumo de historias fantásticas, construyeron apasionadamente su propio jardín encantado al borde del mundo. Cuando sus padres y el universo conservador de los años cincuentas expuso esta intimidad como algo enfermo que debía ser detenido, Parker y Hulme complotaron para asesinar a la madre de la primera, Honorah Rieper. Esta escabrosa historia cambiaría para siempre al apacible pueblito de Christchurch, ciudad de llanuras y bicicletas, con un proceso judicial caso que derivó en la condena de las menores de edad a cinco años de prisión, y dio lugar a todo tipo de narraciones públicas sobre "desviación sexual", "el placer juvenil por la maldad" y "la fantasía fuera de control" generada por nuevos consumos culturales culpables.

> "Las dos chicas se volvieron amigas, y su amistad rápidamente desembocó en lo que podría ser llamado una intensa devoción para cada una. Tanto que su principal objetivo en la vida pasó a ser estar juntas y compartir entre ambas todos sus pensamientos y actividades, secretos y planes, y cualquiera que pretendiese meterse en el medio debería ser removido a la fuerza" (Jones, 1966).

Un artículo periodístico de Ronald Jones presentaba el caso con el encabezado "Colegialas Asesinas" ("*Schoolgirl Murderesses*"), esgrimiendo la siguiente pregunta: "¿están locas o son malvadas?" (op. cit.). Parte del argumento de la defensa apuntaba a la tesis psicopatológica de la *folie à deux*, un cuadro de psicosis compartida, en el que la locura se enciende de a dos. Este diagnóstico de alguna manera indica una propiedad vincular de la insanía y el delirio, que ya no queda encapsulada en el cuerpo individual, sino que es obra compartida. En este tipo de crimen, el comienzo parte por una imagen que se prende de a dos, para después cobrar fuego de incendio. Este argumento se había usado únicamente una vez anterior para el caso de Leopold y Loeb, un caso reciente que los medios no tardaron rápidamente asociar, donde el aura homosexual también se vio asociada al genio criminal, estético y enjuiciada. Por otro lado, el abogado de la Corona basó su acusación en que el par de jóvenes "no estaban incurablemente enfermas, sino que eran incurablemente malvadas"' (op.cit), relanzando un fuerte debate sobre el origen congénito del mal y la participación de lo estético que también se había hecho presente en el publicitado caso de Leopold y Loeb.


Christchurch and Chicago

Two Crimes that Shocked the World!

The cases of the youthful U.S. murderers, Leopold and Loeb, and N.Z.'s Parker and Hulme provide an extraordinary parallel

Figura 36: Izq.: recorte periódistico que conecta el caso de Parker y Hulme con el de Leopold y Loeb, en NZ Observer, 8 de septiembre 1954. Der.: Pauline Parker y Juliet Hulme durante el juicio retratadas por el diario neozelandés Star-Sun, el 23 de agosto 1954.

El sensacionalismo de las coberturas periodísticas avivó un pánico moral sobre la juventud, que ya venía gestándose en la década del cincuenta con la emergencia de la figura del adolescente como una demografía separada y distinguible en su separación de los valores tradicionales heredados de sus padres (Bennett, 2006). Proclive a la delicuencia, el joven aparece revestido por esta ideología de la normalidad como un agente problemático por sus apetitos indóciles, su capacidad fabuladora, con su proclividad a sabotear el orden social por vía del consumo de imágenes. Justamente uno de los elementos notables del proceso judicial de Parker-Hulme fue el uso que se hizo de las ficciones tanto consumidas como producidas por las dos amigas como piezas de evidencia. Cuenta Peter Jackson en una entrevista:

> "En 1954, cuando esta película está ambientada, nadie tenía una explicación racional para esto. La psicología criminal era muy primitiva en Nueva Zelanda para ese entonces. De manera que si no existía ninguna explicación estas chicas debían ser malvadas. Así que las categorización como una suerte de psicópatas criminales, y ese estigma perduró y se convirtió en parte de la mitología. Cuando Fran Walsh y yo decidimos escribir un guión sobre el caso, que nadie había

> decidido reevaluar seriamente después de cuarenta años, nos interesaba volver a los seres humanos: ellas no eran malas, tenían quince años." (redcrabdue, 2013)

La película de Jackson y Walsh, "volvió a revivir la memoria de Parker y Hulme en nuevas generaciones en Nueva Zelanda, a la par que introdujo al caso por primera vez a audiencias más allá del oceáno" (Bennettt, 2006, p. 149). En el mundo que abre el film sus dos creadores no se centran en una revisión del caso Parker-Hulme que ya había sido cubierto incesablemente por la prensa amarillista con la que él y su co-autora crecieron, siendo malinterpretado durante cuarenta años después de ocurrir (redcrabdue, 2013). A diferencia de otras adaptaciones anteriores que había tenido el caso, el film era notable por su capacidad de enmarcar un caso que había tenido la década del cincuenta en el medio de una cultura de domesticidad de posguerra profundamente paranoica de cualquier atisbo de desviación, leyendo que "en muchos sentidos, que las dos muchachas parecían más bien figuras que pertenecían más a los años noventa" (Bennettt, 2016, p. 156) y al nuevo momento cultural de un espíritu adolescente, cruzado de pasión, tragedia y explotación mediática. Más allá de su horror absoluto frente al asesinato cometido, l*s dos percibían que este mundo al margen construido por Juliet Hulme y Pauline Parker era de una fascinante belleza y que era otro aspecto que merecía una oportunidad ser contado y compartido. Jackson no quería hacer una película sórdida de asesinatos al estilo de ciertos films británicos basados en casos reales que encontraba tan deprimentes, sino más bien revelar una tierra de fantasía que nadie estaba escuchando (redcrabdue, 2013). En el film, sus autor*s nos sitúan continuamente a la par de Juliet y Pauline explorando aquel mundo nuevo que es su amistad con toda la arquitectura imaginal en la que se desarrolla, sus ritos manufacturados y un panteón de dioses personales. El film no busca distinguir claramente realidad de ficción, sino destacar la realidad afectiva que posee la fantasía, mezclando cierto estado de desencantamiento grunge de los noventas con el espíritu de suspensión de la incredulidad generado por films de la década anterior como *En Busca del Cristal Encantado* (Jim Henson, 1982) o *La Historia sin Fin* (1984, Wolfgang Petersen). En una entrevista a poco tiempo del estreno, Peter Jackson cuenta cómo, junto a Fran Walsh:

> "veíamos este film como la historia de una amistad, de mujeres jóvenes (…) que tienen estos extraordinarios saltos de imaginación, que escribían libros, que querían mudarse a Hollywood, que disfrutaban de libros de fantasía medieval, de contarse películas que protagonizarían junto a estrellas como Mario Lanza o James Mason. La música de Mario Lanza aparece en el film, así como lo hacía

en sus vidas. Así que hay un montón de vida y energía que queríamos evocar". (redcrabdue, 2013)





Figura 37: arte mural encontrado en la antigua casa de Pauline Parker, pintado por la misma, fotografías por Andrew Ayres. Fuente: Parkerhulme.com

Estos instantes de fantasía que encontramos en el film han sido tomadas del cuerpo de documentos y producciones ficcionales generadas en la vida real de las dos amigas. Durante este período, Juliet y Pauline llegaron a escribir cerca de seis novelas (*The Beautiful Lady In Blue* de Juliet Hulme y *The Donkey's Serenade* o *Leander Or Leandre* de Pauline Parker), que se sumaron a obras, poesía y una ópera completa en torno a un universo ficcional compartido y en permanente expansión: una saga medieval acerca de dos familias reales que ellas habían inventado, enfrentadas en los reinos de Borovnia y Volumnia. Las dos leían y comentaban con vehemencia sus producciones, "impresionadas por el genio de la otra", forjando todo un panteón de santos con el que se preparan para liquidar toda la herencia de culpa, dolor, vergüenza e hipocresía heredada durante su crianza religiosa: "Juliet y yo decidimos que la religión cristiana se había vuelto una farsa, y decidimos inventar una propia" (Adams, 1996)[43]. Este nueva religión, altamente mediatizada ocupa tanto el pensamiento de ambas que el resto de los

[43] Recomiendo muy especialmente la visita al sitio web *Fourth World* construido por Adam Abrahms en el año 1996, que funciona tanto como un portal fan sobre el film de Jackson pero también como un reservorio acerca del caso Parker-Hulme que concentra la exhaustiva investigación llevada a cabo por John D. Porter. Aquí se pueden acceder a transcripciones completas de los diarios de Pauline y las ficciones de ambas, registros del juicio, relatos de la prensa, entre otros materiales.

adultos observa su participación cada vez más menguante en los asuntos de los vivos: en otra de las entradas de su diario, Pauline anota cómo deja de frecuentar a un muchacho que gustaba de ella: "… le dije a Nicholas esta tarde que ya no estaba enamorado de él a causa de mis personajes imaginarios" (Adams, 1996).

Estos personajes imaginarios, los *Santos*, estaban de la cultura pop que las rodeaba, actores como Guy Rolfe, Mel Ferrer, James Mason u Orson Welles, la estrella de ópera Mario Lanza, entre otras figuras con las cuales las dos adolescentes sentían fuertes pasiones. En la diégesis construida por las dos, a cada Santo le corresponde un nombre en clave ("*he*", "*that*", "*it*") y una trama particular. Ellas agregan sus propios personajes al panteón como los reyes Charles y Deborah, la gitana Gina, así como Diello, su hijo disruptivo, aquella figura que siempre apuesta por la rabia en donde ellas depositan los sucesos más sangrientos, viscerales y asociales de ese mundo. La orientación pagana de esta forma sagrada de consumo de las imágenes pasa por hacer de lo imaginario un territorio. En un mundo donde decir o actuar está prohibido, el deseo propulsa la construcción de universos diegéticos, espacios autocontenidos que habilitan la intimidad y el encuentro entre dos personas que no deberían verse y no deberían sentir tanto.

En muchas oportunidades, estas descripciones de los diarios son encabezadas por un "nosotras decretamos" que firma de a dos la imagen creada. Ellas son las demiurgas de este mundo. Distintas entradas del diario funcionan como reportes informativos sobre el estado de sus mundos ficcionales, avisando qué ocurrió con cada personaje, quién fue eliminado, y cómo estas figuras intervienen en la vida mundana de ambas. A la manera del *amour fou* surrealista, el afecto de ambas se volvió una mezcla de arte y religión, una obra colaborativa capaz de cobrar vida propia y disolver el curso de la realidad prexistente. Una entrada de Pauline el 14 de junio de 1954 relata las discusiones en las que dos llevan adelante estos procesos de fundación imaginal:

> "Nos sentíamos absolutamente exhaustas cosa que no era para sorprenderse. Habíamos discutido que Santos queríamos tener entre nosotras y encontramos muy pocos. Hablamos un poco sobre el nuevo personaje que le habíamos dado a Él (Mario Lanza) y nos encantó. Discutimos las ideas picantes que (raramente) hemos pasado a amar. Dos ideas picantes más se volvieron Santos… Pretendemos decorar la Catedral. Estoy muy feliz. Las dos pasamos un glorioso día Santificado" (Adams, 1996).

Un poema, escrito por Pauline Parker en la contratapa de su diario de 1953, se usó especialmente para construir un perfil psicológico sobre las dos, y el modo en el que ostentaban con una arrogancia inusitada, su posición de superioridad por encima del

mundo de los mortales. John D. Porter señala que "el poema posee un tono 'religioso', de manera que puede leerse casi como un catequismo o un salmo: una celebración sagrada y una declaración de creencias. O como una 'exultación' (término que se llegó a usar en el juicio)" (Adams, 1996). Este poema se llamaba "The Ones That I Worship" ("Aquellas a quienes adoro") y dice lo siguiente:

> "(…) No podrías saber, ni tampoco siquiera (aún) tratar de adivinar/ la dulce suavidad de su caricia./ El genio sobresaliente de este par,/es entendido por pocos, son tan raras. (…) Venero el poder de estas adorables dos,/con un amor divino conocido por muy pocos./Es un milagro de hecho, uno siente,/Que tales criaturas celestiales sean reales" (op. cit.).

El poema habla de dos hermanas princesas extraordinarias, sucesoras de un reino escondido. "Y estas personas maravillosas somos vos y yo", remataba al final el poema rompiendo la cuarta pared, develando quies son estas criaturas celestiales, e inscribiendo a sus autoras en el dominio de la ficción, donde son poderosas. Esta ambivalencia es justamente un modo de ser, de funcionar perversamente, que no deja de acercarse a lo mágico en tanto ensambla una coexistencia entre el mundo natural y el sobrenatural. Como señala John D. Porter en su análisis sobre el poema "The Ones I Worship", las imágenes puestas a correr en los diarios de Pauline parecen remitir a la tradición hierofánica en donde "el hijo de dios bajó del cielo" y "el verbo se hizo carne" (Adams, 1996). "Sagrado", "santificado", "celestial", todas estas son expresiones que se repiten en estos escritos, para anunciar la forma que tienen estos espacios y seres fuera del mundo[44].

Durante el juicio por el asesinato de Honorah Rieper, tanto la acusación que hablaba de un principio innato de maldad como la defensa que alegaba insanía remarcaron el papel clave que tuvo la expansión del universo ficcional creado por las dos. El doctor Reginald Medlicott, psiquiatra asesor y testigo para la defensa, escribió un estudio sobre el par en 1955, en el que analiza cómo "las dos comenzaron a construir y compartir una rica vida de fantasía. Hacia el final de 1952, las dos habían desarrollado un creciente impulso por escribir: tenían sus propios personajes ficcionales y se entregarían por las noches en fiestas de medianoche en las que actuarían a estos personajes hasta tempranas horas en la mañana" (155, p. 207). Los elementos de

[44] Este delineado extramundano, en este sentido, me remite a los modos en los que la imagen puede pensarse en clave de "heterotopía queer" desarrollada por Fernando Davis, al operar como umbral que "habilita territorios de libertad (contraespacios, "heterotopías", para Foucault) desde donde es posible liberar las diferencias e inventar otros posibles" (2014).

intensidad y sensacionalismo de estas ficciones producidas en la vida real por Juliet y Pauline fueron utilizadas en el juicio como piezas de evidencia para fundamentar la vileza innegable de las adolescentes, mostradas como evidencia de su exultante paranoia y obsesiones con el sexo y la muerte". Al analizarlas, el relato de Medlicott concluye "de pronto, la muerte, el suicidio y el asesinato asumieron proporciones extravagantes. Ellas se veían preocupadas por ideas de gran poder, especialmente el asesinar sin consecuencias, y personajes viciosos eran fuertemente respetados" (op. cit., p. 209-210). El afecto de ambas por sus personajes absolutamente contrarios a los códigos morales, como la figura del violento Diello o el repulsivo "Eso" (encarnado por Orson Welles) fue tomado como un argumento para concluir sobre "las muchas las maneras en las que ambas abiertamente abrazaron el mal" (op. cit., p. 217). Una vez más, en sus argumentos las imágenes producidas o consumidas eran acusadas de impulsar a la literalidad. Sobre la base de los diarios, Medlicott construyó una narración propia en donde la fantasía absorbía cada vez más el curso de la vida de las dos amigas: "su familia ficcional se entrometía en el diario a través de escapadas desconcertantemente frecuentes y retorcidas; había escenas de alcoba, robos en las carreteras y a menudo más de una muerte violenta por día" (op. cit., p. 208). Una vez más, estos argumentos sostenían que las imágenes producidas o consumidas por Juliet y Pauline no solamente llevaban a la absoluta enajenación de la realidad que las rodeaba, sino que eran trampolines de perversión que las llevaron a literalizar ideas abominables. Los modos de imaginar preocupan, el contenido, la forma que tienen estas producciones imaginarias pasa a leerse en clave de alerta. Por su parte, mucho de lo que han generado las dos en su conjunto, implican una desobediencia en las formas de usar la imaginación del modo que es tranquilizadoramente correcto o neutral para sus mayores[45].

[45] Por su parte, ya desde el inicio, el film deja en claro que Juliet no utiliza su frondosa imaginación e inteligencia en la dirección en la que sus mayores le indican. Desafía a su profesora de plástica, no sigue tópicos indicados, que tienen que ver con dibujar la realidad que tiene en frente, en lugar de dibujar del modelo real, ella elige abrir otro espacio en su cabeza, dibujando a San Jorge y al Dragón.



Figura 38: Juliet y Pauline en su jardín encantado al borde del mundo. Fotograma de Criaturas Celestiales de Peter Jackson, 1994.

En la película de Jackson y Walsh, se puede ver numerosos momentos en los que Juliet y Pauline juegan a ponerse la piel de sus personajes. A menudo Pauline adopta el rol del rey Charles, mientras que Juliet era su esposa Deborah; en ocasiones, Pauline era Gina y Juliet cambiaba su rol por el de Charles; mientras que ambas podían llegar a ser Diello. Al igual que en la vida real, ellas adoptan estos nombres para escribirse cartas, en lugar de contarse sus vidas mundanas, prefieren proseguir el curso de esta fantasía construida, "recuperando la tradición narrativa inglesa romántica de los 'amantes heterosexuales desgarrados' a fines de expresar su afección lésbica" (Scahill, 2012, p. 370). En *Criaturas Celestiales*, sus protagonistas son retratadas más que nada lectoras apasionadas, espectadoras de cine, cartistas amateur, actrices de sus propios dramas internos. Fabuladoras amantes de la ficción obsesionadas con crear hasta el infinito, haciendo con sus propias manos muñecos, recortes, un jardín encantado, por dedicarle sentimiento, creencia y gracia a cada centímetro de aquel mundo nuevo que crean al margen de sus padres. En el film este lugar habitable de la fantasía, es presentado como un *jardín al borde del mundo*[46] que incluye caballeros medievales,

[46] Quiero retomar la idea del jardín al borde del mundo.como una figura teórica que hemos discutido con el Grupo de Investigación Micropolíticas de la Desobediencia Sexual en relación a la obra audiovisual de Derek Jarman. Esta figura resuena, una vez más, con la noción de *Zaubergarten* o jardín encantado, concepto que Max Weber usaba para pensar la cosmovisión china sobre un mundo ordenado sobre principios mágicos; ideas que nos conducen a un pensamiento espacializado sobre la imagen, en donde lo virtual deja de no tener un lugar para transformarse en un lugar que nos aloja y

unicornios, mariposas gigantes y otros clichés de la tradición del romance inglés. Estos momentos de ficción coexisten en el mismo primer plano que la vida cotidiana de Juliet y Pauline. *Criaturas Celestiales* resalta continuamente esta cualidad manufacturada de esta fantasía, manufacturada no en un sentido artificial, sino más bien todo artesanal del término: en estas actividades imaginales prima el tiempo, la materia y el amor. En el film de Jackson, esta cualidad afectiva del acto de imaginar es acentuada por la decisión de utilizar muñecos de plastilina. Esta sociedad forjada entre ellas dos, una fortificación impenetrable que no dejaba de segregar ampulosas conexiones con lo imaginario, era objeto de preocupación por l*s adult*s que las rodeaban, también por todo aquello que sospechaban enmascarado por toda esta fabulación adolescente. Las verdades que no se dicen, igualmente pueden volverse evidentes a través de las imágenes y el tipo de relaciones que entramamos con ellas.

Amigas íntimas era un eufemismo agudo que, en boca de adultos bienpensantes, daba a entrever algo que la sociedad no se atrevía a pronunciar: "es la intensidad de la relación lo que me preocupa" (Jackson, 1994). Hay un momento del film, en donde el doctor Henry Hulme, rector de la universidad de Canterbury, le confía con inquietud a Honorah: "su hija es una muchacha imaginativa y espirituosa (…) Mi mujer y yo pensamos que esta amistad es… enfermiza" (op. cit.). A esta escena le sigue la examinación de Pauline en el consultorio del psiquiatra Bennett, con éste apenas pudiendo comunicarle la palabra "homosexualidad" a su madre. Históricamente, la amistad femenina demasiado intensa fue uno de los significantes patológicos desde los cuales el lesbianismo se ocultó como discurso pero se encendió como imagen, principalmente en contextos en donde no era ni posible pronunciar palabra al respecto. El caso Hulme-Parker fue particularmente emblemático en el sentido que un determinado tipo de sujetos fue arrastrado del ámbito de lo impronunciable en la cultura y observado clínicamente bajo el rótulo de la perversión. Otro agravante usado en la sentencia criminal era que esta depravación era perpetuada a través de las imágenes. La mera fantasía, los juegos de niñas, eran espacios de relativa libertad adolescente sobre los que los adultos no podían ni sospechar. Ahora llamaban a nuevas formas de tutela. James Bennettt menciona los efectos contradictorios producidos por el caso:

> "Por un lado, la descripción emotiva y sensacionalista del caso a través de titulares tan notorios como 'Muchachas de mente sucia conspiran para asesinar a una madre' tuvieron serias repercusiones para mujeres con sentimientos por el mismo sexo, tendencia que duró hasta los años setentas La publicidad que rodeaba el caso también ocasionó que tanto los colegios de mujeres como los padres se volvieran muy vigilantes sobre las amistades y la intensidad con la que

en donde ocurren experiencias.

se expresaban. Por otra parte, Laurie y Glamuzina reportan relatos de algunas lesbianas neozelandesas que sintieron que no existía otra persona en el mundo con sentimientos como los suyos, o escucharon sobre Parker y Hulme a pesar de sus asociaciones negativas" (2006, p. 167).



Figura 39: Orson Welles persiguiendo a Pauline y Juliet. Fotograma de Criaturas Celestiales de Peter Jackson, 1994.

En su análisis sobre la película de Jackson, Andrew Scahill lee la relación de ambas a través de una economía fandom de mujeres devotas e ídolo masculino más basada en la idolatría que en la rivalidad: "te amo porque amás al mismo que yo". El autor repone una triangulación en donde la imagen virtual de la estrella sirve como un punto de intercambio afectivo y erótico entre dos o más mujeres. En uno de los momentos del film en donde vemos desplegado con mayor fuerza este tipo de tráfico erótico a través de mediaciones imaginarias parte de aquel momento en el que vemos a las dos amigas asistiendo a una función del film noir *The Third Man* (1949, Carol Reed). Es el momento en el que Pauline confirma el magnético poder que Juliet le había conferido a It, Eso, Ello, encarnado en Harry Limes, el personaje de Welles. Aquella cualidad liminar que aparece en el personaje que se desliza entre las alcantarillas, acechando entre las sombras, el factor peligroso que encarna, su cualidad repelente y profundamente atractiva. Esto que podría resumirse en el adjetivo queer, usado por

Pauline para definir ese no sé qué, esa ominosa forma de fotogenia que destila Welles siendo Harry Limes, lo convierte en otra imagen de deseo proyectado para las dos. Este poder negativo para repeler y conmover es celebrado eufóricamente por las amigas y al salir del cine, profundamente impresionadas por las imágenes, se encuentran en un laberinto expresionista en donde la diégesis fílmica termina desbordando el mundo ordinario y Limes las enloquece, persiguiéndolas por cada rincón. En este momento la fantasía se torna pesadilla, pero ésta nunca deja de ser estimulante. Scahill desarrolla:

> "Ellas llegan a la casa de Juliet y se desmoronan sobre la cama, riéndose de su fantasía cinemática mutua. Mientras tanto, Pauline/Gina narra 'hablamos mucho rato acerca de Eso y nos excitamos un montón. Después representamos como cada santo haría el amor en la cama'. El acto de hacer el amor, entonces, comienza como una fantasía similar a las otras que las chicas habían construido: su fandom erótico (el deseo) es proyectado sobre la imagen de la estrella. Sin embargo, las chicas introducen el tropo de la identificación en la fantasía y el film se adapta respectivamente, moviéndose dentro y fuera del punto de vista subjetivo: Pauline/Gina asume el rol de Orson, y luego 'vuelve' a ser Pauline/Gina. El ciclo de identificación y fandom continúa con Juliet/Deborah transformándose en 'Nick' y haciéndole el amor a Pauline/Gina, pero luego regresa a Juliet/Deborah en el curso erótico. La escena luego pasa a la 'fantasía' de Borovnia, donde una capa orgiástica de figuras animadas de plastilina se transforman y se fusionan unas con otras, resonando con la transformación y la aleación de identificación, significado y deseo que las chicas están encarnando en la 'realidad'" (Scahill, 2012, p. 373).

Ellas prueban a ponerse las ropas de varios personajes ficcionales y hacen el amor. Juliet se deja coger por Orson Welles, pero en lugar de gritar deja escapar un suspiro sobre lo anhelado. El mundo imaginario también se manifiesta en paralelo, con una multitud de golems de arcilla refregándose en olas fornicadoras. La voz *off* de Pauline en el film retoma su relato de los diarios: "Tuvimos una noche agitada pasando de un santo a otro. Fue magnífico, celestial, bello y nuestro". Esta condición de nuestro es lo que hace que el film, para Scahill, conecte interrogantes sobre deseo queer, autoría y una espectatorialidad minoritaria, donde los lugares del yo se vuelven mucho más fluidos. Lo nuestro es aquel espacio íntimo de la fantasía, un entorno para-real, surreal, en donde las imágenes cobran vida en libertad a partir del modo en cómo le dedicamos nuestro tiempo, entusiasmo y arte. Es en estos contextos en donde la imagen se inmanta de erotismo, algo que no es tanto una *propiedad suya, como el efecto de un*a relación. Aquí las visiones, ficciones y fantasías pueden ser comprendidas en términos de

pantallas, *interfases* y *mediaciones* (Huhtamo, 2001; Manovich, 2001) que configuran marcos de situación, cámaras de experiencia interior móvil, donde sus sujetos experimentan con sucesivos cambios de posición y forma. A partir del deseo que éstas nos despiertan, por la manera en la que éstas desgarran el mundo, es que nos acercamos a ellas. Y esta cercanía nos hace entrar, interviniendo de manera perversa el espacio de "lo real", conectando lo que queda cerca y lo que queda lejos del propio cuerpo y la propia historia. El desarreglo de esta frontera cualitativa que el sentido común dibuja entre los componentes reales o irreales de una experiencia sexual o sensible también nos conduce a pensar, en última instancia, al sexo como forma de realidad a ser imaginada. Cuando digo imaginar aquí, no lo pienso en términos platónicos de una idea inicial que luego se consumará corporalmente, sino que este acto de intimidad y especulación puede ser considerado, por sí mismo, como un modo autónomo de ejecución o escritura sexual.

A lo largo de esta sección, me he dedicado entender a las imágenes y al campo de lo imaginario como un territorio de manifestaciones animadas, revisando distintas experiencias de contacto con la imagen desplazadas de las economías de "lo real" y el acercamiento a otros dominios ilegítimos o invisibles de realidad en curso. La fantasía, la quimera, los fantasmas, el involucramiento subjetivo con fuerzas fosforescentes y planos invisibles de aquel jardín que alguna vez había sido el mundo son declaradas ajenas a la realidad, mientras que al mismo tiempo son continuamente producidas por sus aparatos. Sin embargo, hemos visto cómo aquel destello de encantamiento imaginal atrapa la atención de sujetos, poniéndol*s en trance. Las imágenes seducen, inducen, de ellas emana un poder que necesita ser detenido, y justifica todo tipo de medida represiva. En esta concepción sobre las imágenes podemos encontrar disgusto de clase, pacatería burguesa, homofobia, puritanismo, recaudo ascético, pero también un temor fundamental a cómo opera algo que no se conjura dentro del orden de lo racional. Las imágenes se animan, en primera instancia, porque ponemos cosas dentro de ellas. He revisado el modo en el que ciertas lógicas de recepción, formas de trance, magnetismo imaginal y traspasos han sido concebidas como formas de espectatorialidad excesiva y desviada, con figuras tales como la médium-cine, el poeta visionario, la lectora fantasiosa, el monstruo-femenino espectacular o asesinas sobreestimuladas por las ficciones. A través de estas figuras, me propuse reflexionar sobre el modo en el que las imágenes y sus descalces entre lo visible y lo invisible, no sólo nos afectan como campos de influencia y movilización interior, sino que asimismo son usadas y habitadas contraproductivamente por nosotr*s espectador*s encantad*s. En la segunda parte de la tesis, retomaré la reflexión sobre las distintas formas en las que el pacto erótico o la intimidad espectatorial con las imágenes se vinculó históricamente a una economía maligna de exceso, profundizando en las formas religiosas y eróticas del *fandom*.

Consideraré aquí al fan como aquel sujeto poseído por un afecto irracional hacia la imagen que lo corre del principio de realidad, y que sale a buscar a otr*s que como él, toman la posta de este amor. Los modos de producción, circulación y consumo de imágenes en los fandoms pueden ser pensados como experiencias comunitarias extáticas. Abordaremos, en este sentido, aquellas formas oblicuas y deseantes que las comunidades de fans tienen a la hora de hacer sentido de las imágenes que adoran, con sus modos de leer entre líneas y refuncionalizar eróticamente los textos. Asimismo, en la sección tercera de la tesis, invertiré mi abordaje "sujetos reales" e "imágenes irreales" cómo las imágenes y ficciones de un determinado contexto cultural fueron un camino fundamental para sujetos considerados imposibles por un determinado tiempo, encontrando en ellas espacios habitables que les permitieron construir vías de expresión y materialización corporal.

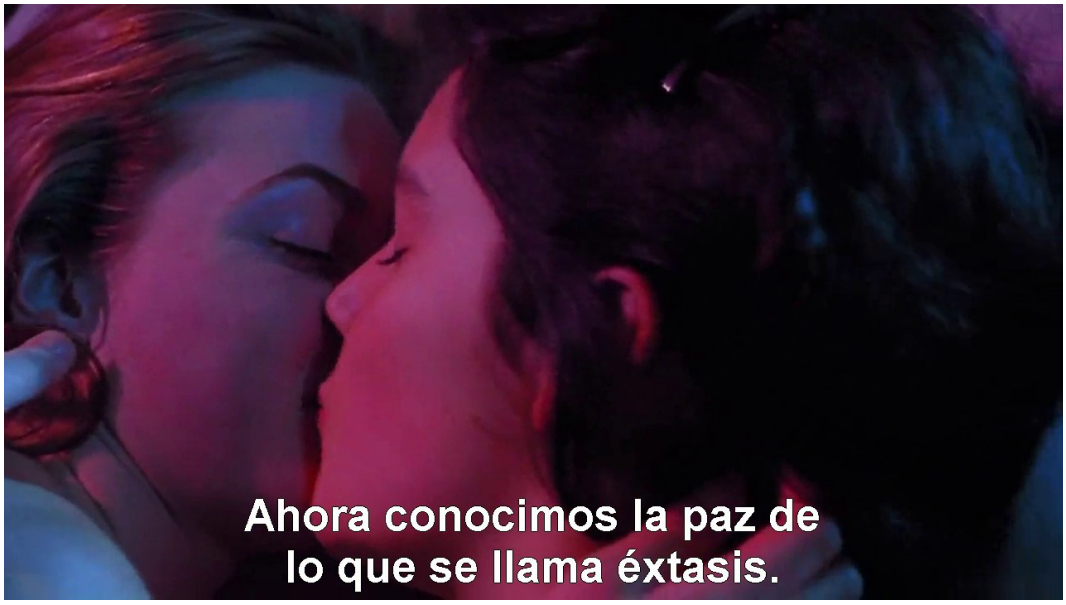


Figura 40: escena de la fantasía volviéndose real en Criaturas Celestiales de Peter Jackson, 1994.

2.
Transverberación

"Amar es, ya, menos una facultad (controlable) que tal vez algo así como una precipitación de existencia; y el amor de la histérica, aunque arrastrado por un señuelo, es tan violento, tan veraz (...) ¿Cómo existir frente a un amor voraz y vociferante, implacable, especulando sobre él, irrealizándolo, mientras que, mediante golpes teatrales y sobreactuaciones de todo tipo, no cesa, ese amor de manifestarse, ¡y de forma tan extrema!" (Georges Didi-Huberman en La Invención de la Histeria, 2007, p. 231-232)

> *"(...) Una vez, en un shopping de Orlando, cuando el grupo recién empezaba su carrera, AJ dejó que una bonita chica lo abrazara para sacarse una foto juntos. De repente, la chica comenzó a gemir. Parecía estar dándole un ataque. Cuando se calmó, AJ le dijo: 'Perdón por preguntar, pero, ¿qué carajo te pasó?'. La chica respondió: 'Tuve un orgasmo'."*
> *(Fragmento de la nota "Backstreet Boys: Los Chicos de la Burbuja" publicada por Erik Hedegaar en Rolling Stone, 14 de diciembre del 2000)*

2. 1. Canciones de fe y devoción

El término inglés *fan* es coloquialmente usado para identificar a las personas entusiastas de ciertos universos culturales, destacadas por el grado de devoción profesado y el modo en el que esta situación sentimental no sólo se expresa públicamente sino que es la base originaria de ciertas formaciones sociales. Su sentido actual se retrotrae a una abreviación del término *fanátic**, palabra que a su vez, en su propia historia, da nombre a un estado de furor sobrenatural que pivotea entre la afectación patológica y la metafísica, incorporando tanto la idea de la locura como de inspiración divina. Según *Online Etymology Dictionary* (s.f.), la palabra *fan* se usaba aisladamente desde 1682; y lo que es más interesante, no sólo remite a las raíces devocionales de la idea de fanatismo, sino que también hunde sus raíces en el adjetivo *fancy*, originariamente una contracción de las palabras "fantasía", "fantasioso", que recupera la imagen de una inclinación de propiedades intensas y caprichosas. Durante el siglo XVIII, la palabra *fancy* se usaba para nombrar colectivamente a l*s seguidor*s de deportes o formas de entretenimiento; pero el uso moderno del término *fan* llegaría a consolidarse hacia fines del siglo XIX. En 1920, con el apogeo de emporios culturales como Hollywood, se popularizan acepciones como "correo de fans" o "fan-club". Por

su parte, la palabra *fandom* es la contracción inglesa de los términos fan y *kingdom* (dominio) para caracterizar aquellos imaginarios y espacios subculturales cultivados por/para fans de textos específicos (s/f). Desde un sentido más contemporáneo, decir fan es referirse a sujetos inscriptos en la órbita receptiva de los sistemas culturales de producción, pero cuya intensa y apasionada filiación con dichos objetos culturales los lleva a asumir activamente una identificación personal y construir un sentido de pertenencia comunitario (Bacon-Smith, 1992; Jenkins, 1992; Disalvo, 2017; Hills, 2002). Por otra parte, l*s fans ejemplifican muy radicalmente el acto literal de llevar una imagen al cuerpo, al punto que Anna Wilson l*s distingue como una forma de recepción-producción organizada en torno al sentir (2016). La autora le atribuye el nombre de "intimidad amatoria" a esa distintiva forma de habitabilidad sentimental que caracteriza las relaciones de los fans con sus imágenes adoradas, una conexión afectiva singular que se vuelve el sustrato generador de los *fandoms*, formaciones sociales ávidas de extender e intensificar el efecto complejo de estas ficciones sobre distintos aspectos de la vida privada y pública de sus participantes[47].

En la presente sección me detendré a pensar el tipo de vincularidad que l*s fans entablan con sus imágenes adoradas tomando como centro la figura metafísica de la *transverberación, c*oncebida por la teología como la forma más extrema de unión íntima con dios que toma la forma de un flechazo ardiente en el corazón. La transverberación consiste en la penetración de una realidad sobrenatural o invisible sobre un individuo, a la que le sigue una serie de debacles y trastornos amorosos. Dirá Jacques Lacan acerca del éxtasis vivido por santa Teresa de Jesus e inmortalizado en la estatua de Bernini:

> "...ella goza, de eso no hay duda! ¿Y de qué goza ella? Es claro que el testimonio esencial de la mística es justamente decir eso: que ellos lo experimentan pero que no saben nada de eso" (1973, p. 23)

En la transverberación lo inefable se experimenta físicamente en el cuerpo, aparece como un amor repentino y lacerante que nos hace bailar y nos vuelve extrañ*s a nosotr*s mism*s; pero también nos vincula íntimamente y nos hace participar de un conocimiento que únicamente puede comunicarse a través de la manifestación pasional desencadenada. Se sale de sí pero a través mismo, por medio de un cuerpo que se subleva y produce todo un alfabeto de expresiones. ¿Qué es lo que le pasa a l*s fans con aquello que aman, por qué aman de la forma en la que lo hacen? L*s fans podrían tratar de intentar de explicar sus pasiones de mil maneras, de hecho, permanentemente lo

[47] Las prácticas y producciones *fandom* pueden encuadrarse dentro de lo que Janet Staiger considera "espectatorialidades perversas", modos de recepción que hacen de las imágenes universos habitables y experiencias de interacción y afección comunitarias (2000).

están haciendo, pero a la vez este amor intensivo asegura el naufragio de las palabras, de todo ordenamiento racional. Por otra parte, lo sagrado aquí se desata como un espectáculo que, por sus grados de intensidad y conmoción erótica, se sitúa en una frecuencia demoníaca, sospechosa. Quisiera revisar estas formas de contacto con la imagen como fenómenos de transfiguración, para hablar de una afectación que ocurre por dos vías: lo que las imágenes le hacen a sus fans, y lo que ell*s hacen con estas imágenes. En efecto, no sólo el fan es transformado por este amor, sino que la misma imagen es modificada experimentalmente por el deseo del fan como una realidad posible en la que éste puede vivir. ¿Qué es lo que tanto escandaliza de estas formas de manifestación, en dónde la forma más radical del amor hacia las imágenes se pone en práctica?



Figura 1. Las reacciones de una fan viendo a Jimi Hendrix tocar en vivo en el Berkeley Community Theatre, en California, 30 de mayo de 1970, durante el Cry of Love Tour.

Partiendo de ciertas lecturas derivadas de la sospecha de Theodor Adorno frente a la industria cultural, la mercantilización del gusto y el engaño de masas[48], el pensamiento crítico posee una larga tradición de considerar a dichas prácticas fan como meros fenómenos de reproducción y continuación de las lógicas del mercado por parte, generalización a la que además se le sumaba cierta preconcepción del *fan* como una forma de receptorialidad excesiva y desprovista de agencia crítica. Los estudios fan coinciden en denunciar las maneras en que la figura del fan fue históricamente desdeñada por la secularidad del pensamiento intelectual crítico, como una manifestación receptorial hiperbólica saturada de afecto, pre-política y refractaria al orden de las ideas, improductiva y reproductiva en tanto mera continuación de las lógicas de mercado (Jenkins, 1992). Por otra parte, Joli Jenson señala que tradicionalmente la agencia del fan fue minimizada como "una respuesta al *star system*" (aparatus imaginal igualmente subestimado desde una posición intelectual crítica), subordinándolo a un estatuto de pasividad, dado que "él y ella eran conducidos en su existencia (cautivada) por el sistema moderno de celebridad, a través de los medios de masas" (1992). "La literatura sobre fandom se encuentra acechada por imágenes de desviación" (op. cit., p. 9)), señala Jenson revisando una galería conformada por todo tipo de visiones sobre la liminaridad psíquica y el exceso sensacional; después de todo, el fan no es otra cosa que un fanático, "alguien que va a los extremos en creencias, sentimientos y acciones" (op.cit, p. 17). El pensamiento crítico, por otra parte, se identifica espacialmente con el lugar de la distancia objetiva, donde conocer es siempre ver de afuera y de lejos, mientras que la actitud fan puede considerarse como "la rendición a un tipo especial de tentación", en donde "las audiencias se sientan 'demasiado cerca' del texto y no asumen la distancia

[48] Estas posiciones negativizadas sobre la cultura de masas y sus alcances podrían sintetizarse en aquella actitud intelectual "apocalíptica" que Umberto Eco delinea en 1965 en su libro *Apocalípticos e Integrados*: la denuncia inclaudicable de dicha cultura de masas que a lo largo de todo el espectro ideológico se ha lamentado por la caída irrecuperable del espíritu humano y su soberanía racional, la decadencia de los auténticos valores morales y sociales, la pérdida del factor individual, la implantación de una banalización extendida sobre el colectivo. Eco sostiene que esta crítica apocalíptica sobre el modo en el que la producción artística original es transformada en un mero fetiche comercializable se basa precisamente en otro ejercicio de fetichización encubierto, la reificación intelectual de dos conceptos que jamás son profundizados, la idea de "industria cultural" y la de "masa", los cuales, en lugar de ser analizados y complejizados para hacer que emerjan sus características estructurales son, en cambio, negados en bloque. Otro punto interesante de consideración es el grado de fervor e investidura libidinal que se juega en esta crítica que necesita apasionadamente del objeto que refuta incansablemente: "cuando lo analiza, traiciona una extraña propensión emotiva y manifiesta un complejo no resuelto de amor-odio; hasta tal punto que surge la sospecha de que la primera y más ilustre víctima del producto de masas sea el propio crítico. Es este uno de los fenómenos más curiosos y apasionados de aquel fenómeno de industria cultural que es la crítica apocalíptica de la industria cultural. Como la manifestación mal disimulada de una pasión frustrada, de un amor traicionado; más aún, como la exhibición neurótica de una sensualidad reprimida, semejante a la del moralista que, denunciando la obscenidad de una imagen, se detiene así larga y voluptuosamente en el inmundo objeto de su desprecio, traicionando con este gesto su auténtica naturaleza de animal carnal y concupiscente". (Eco, 1984, p. 25).

emocional suficiente para contemplar a su objeto en un sentido racional o artístico" (Duffet, 2017, p. 143). Desde *Textual Poachers: Television Fans and Participatory Cultures* (1992), una de las piezas teóricas fundamentales de los estudios fans, Henri Jenkins se explaya sobre esto en un capítulo bellamente titulado "Cómo los textos se vuelven reales":

> "Desde Brecht, esta incomodidad con la proximidad ha asumido una dimensión política específica dentro de la crítica ideológica: el espectador naïve, emocionalmente demasiado cerca del texto, pierde la capacidad para resistir o criticar su construcción ideológica; en cambio, la distancia crítica confiere un cierto grado de libertad de la complicidad ideológica demandada por el texto como precondición para su disfrute. Dentro de esta formulación, la distancia empodera, la proximidad domina. Mary Ann Doane (1987) sugiere que aquellos rasgos atribuidos más a menudo a la experiencia de la cultura de masas, 'proximidad más que distancia, pasividad, sobre-involucramiento y sobre-identificación' han sido los que tradicionalmente se le asignan a la feminidad" (1992, p. 62).

Y es aquí donde encontramos a la fan que se sienta demasiado cerca de la telenovela, que no puede dejar de jadear o llorar excitada ante la mera visión de su ídolo, a la fan que surca todo obstáculo para acceder a la mayor cercanía posible, gritando y tapándolo todo con su sentir, a la fan que a fuerza de ingenuidad y desviación, se salta la distancia estética prescripta como medida razonable para que las imágenes, extraños seres que se animan con nuestra pasión no se apoderen de nosotr*s.

Este reflejo antagónico de cierta parte de la teoría parte de un escepticismo o desconfianza generalizada hacia la potencia de las imágenes, o en ocasiones, de un posicionamiento paranoico que sólo concibe esta potencia como una agencia manipuladora y perniciosa. En la primer parte de la tesis consideré algunas reflexiones de Guy Debord sobre los poderes de encantamiento y fabulación de la imagen espectacular, aunque la matriz de este gesto intelectual reactivo se remonta fantasmáticamente a las sombras proyectadas en la alegoría de la caverna de Platón. Tanto el idealismo como el materialismo en la filosofía se sustentan a menudo en el ideal de la razón como instrumento desmitificante al servicio de lo real, despoblado de pasiones y ficciones ardientes, a las que se deposita del lado de la falsa conciencia, la prestigitación y la ilusión, siento las imágenes, sin duda alguna, el modo predilecto por el que circula el así llamado "pensamiento mágico". En el caso de l*s fans, l*s venerador*s por excelencia de las imágenes, esto es acompañado por manifestaciones de furor extático y desvergonzada dispersión. El problema ya no son simplemente las

imágenes, sino de no quedarse quieto ante ellas; los problemas del fetichismo de la mercancía generan este tipo de monstruosas desviaciones en los sujetos. En ello la crítica secular, con muchos resabios de una mirada colonial europea, no deja de encontrar analogías del fervor fan con formas de frenesí, culto, idolatría, totemismo, entusiasmo pagano, ritos sectarios y expresiones "primitivas" del deseo, todos aquellos modos de existencia indebidos frente a los protocolos civilizados de correcta vinculación funcional entre las cosas y los humanos. Las imágenes estafan así a sus devotos, quienes siempre dan de sí más de lo que deberían.

> "A partir de los caprichos teológicos de las mercancías, los consumidores se convierten en hieródulos: aquellos que de otro modo nunca dan de sí, aquí son capaces de ello, y es ahí donde son absolutamente engañados". (Adorno, 2009, p. 21)

Uno de los textos claves que inauguró esta tendencia crítica es el ensayo de Theodor W. Adorno, "Sobre el carácter fetichista de la música y la regresión de la escucha" de 1938, en donde reflexiona sobre cierto tipo de oyentes musicales modernos que, lejos de implicarse en una modalidad de recepción basada en la concentración y el discernimiento, se retrotraían a un estadio infantil o atávico de experiencia sensorial basada en una dispersión extática que desbordaba a la pieza en sí. "Su éxtasis" decía el filósofo alemán, "carece de contenido" (2009, p. 35), porque el gesto anecdótico de llevar el oído a la radio sustituía al contenido de la obra en sí.

> "De la masa de los regresivos surgen los tipos que se distinguen por la pseudoactividad y que sin embargo exponen la regresión con mayor énfasis a la vista de todos. En primer lugar figuran los entusiastas, que escriben cartas enardecidas a las emisoras de radio y a las bandas y que, en sesiones de jazz bien dirigidas, exhiben su propio entusiasmo como propaganda de la mercancía que consumen. Se llaman a sí mismos *jitterbugs*, como si quisieran a la vez afirmar y escarnecer la pérdida de su individualidad, su transformación en fascinados escarabajos voladores" (op. cit., p. 34).

Los jitterbugs del jazz durante los años cuarenta eran aquell*s oyent*s que desbordaban de amor por el género al punto de desechar la escucha diligente y comportarse "como si estuviesen electrizados por los síncopas" (op. cit., p. 36). Por su parte, estas formas de baile podían ser leídas como grotescas e indecentes, porque el cuerpo reproducía paroxísticamente "etapas de la excitación sexual", formas de estilización extática "embelesadas por los tambores de guerra, como lo ejercitaban los salvajes" (op. cit., p.

35). Eran disruptivas para Adorno por su disonancia, porque en ellas "los pies son incapaces de llevar a cabo lo que el oído pretende", remitiéndolas a las convulsiones histéricas o otras imágenes negativas como "reflejos de animales mutilados" (op. cit., p. 35). Cabe destacar que, por su parte, el jitterbug, una forma inapropiada de escucha que devenía a baile igualmente insólito, y que para el filósofo equivalía a enaltecer perversamente el defecto, generando pasión por vía de la falla, era estigmatizado por una mirada racista en las que se manifestaba la vulgaridad primitiva de las audiencias negras, al punto de imponer impuestos que restringían el baile desenfrenado en distintos bares y clubes nocturnos de música en vivo en Estados Unidos. Paradójicamente, el jitterbug no era otra cosa que una práctica performática que provenía de la cultura afroamericana urbana surgida de imitar irónicamente las fallas de ritmo que much*s blanc*s tenían a la hora de bailar jazz. De esta caricatura performática salió un modo de bailar, de vincular la propia energía personal con la obra y hacer del hecho de escuchar algo una excitante aventura para la multitud, donde uno se puede lucir a partir de su involucramiento e investimiento. La experiencia de escuchar se tornó un espectáculo visual de masas que sembró frenesí.

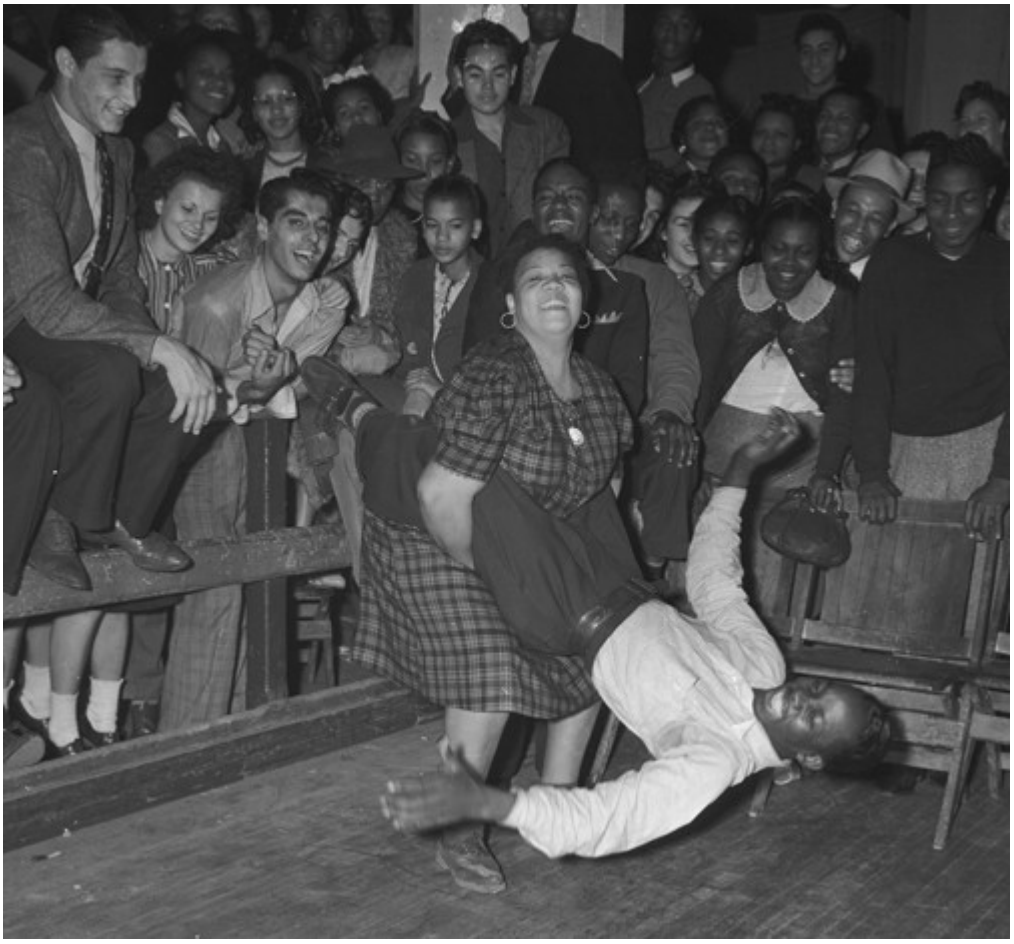


Figura 2: Baile Jitterbug, de Los Angeles Daily News, 1939. Fuente: Los Angeles Times photographic archive, UCLA Library

Aquella "generación joven" que Adorno describe en el ensayo como una romántica reacción "en contradicción con sus padres y con la cultura de terciopelo de éstos" (op. cit., p. 38) se manifiesta mediáticamente a través de la figura del estallido, la explosión y la iracundia. Frente a esta juventud nacida hacia el fin de la guerra y la posguerra despertaba el temor social a contraer lo que se cocina en los bajos fondos del irracionalismo. Un sarcástico reporte escrito en 1964 sobre la "amenaza del Beatlismo" para *The News Statesman* declaraba rotundamente "me niego a creer que los Beatles y semejantes son lo que la juventud de Inglaterra quiere":

> "L*s adolescentes no concurren a escuchar, sino a participar en un ritual, una reverencia colectiva hacia dioses que se están ciegos y vacíos. 'A través del

> concierto', escribía un testigo, 'era imposible escuchar algo más allá de los chillidos con excepción de la batería de Ringo'. En efecto, aquí estamos ante 'un nuevo movimiento cultural': música que no sólo no puede escucharse sino que no necesita escucharse" (Johnson, 1964).

Este escepticismo contrasta con la evidencia que le propone la devoción fan: la pasión no se explica, por más que incite permanentemente y de formas efervescentes a la expresión y la toma de palabra, sino que se vive y se transmite como electricidad que entrelaza cuerpos próximos e imágenes remotas. Éste es un amor que mueve, un movimiento hacer del cuerpo el concilio de regímenes de realidad muy diferenciados. Justamente, al indagar en la trayectoria etimológica de la palabra *amateur*, Vera Keller se encuentra con el fan como amador (*amator*, Latín para "amante"), revelando así una posible y potente conspiración histórica entre la dimensión del sentir, amar y hacer. Se puede decir que amante es un sujeto que hace de su amor, de una fuerte conexión sensible con algo o alguien, una práctica vital sostenida. En este sentido, "amar" es un modo de productividad que nace de una intensa actividad receptiva (2011). Como nos invita a pensar el término *amateur*, este hacer amante no es un hacer experto. No es el hacer profesional que se le atribuye presuntamente a la razón desinteresada y deslocalizada, no tiene la autoridad de un pulso firme, frío, recto, sino que es el hacer mediante un traqueteo ardiente, errático, movido por un deseo hipervincular, es el hacer de las *máquinas deseantes*[49] que renuevan en cada movimiento su indeclinable pasión por la posibilidad (Deleuze y Guattari, 2005). La cita de Umberto Eco que prologa el citado capítulo de Jenkins nos revela más aún:

> "¿Cuáles son los requerimientos para transformar un libro o una película en un objeto de culto? La obra debe ser amada, por supuesto, pero esto no es suficiente. Ésta debe proveer un mundo enteramente amueblado para que sus fans puedan citar a los personajes y episodios como si fuesen aspectos del propio mundo sectario del fan… Pienso que a fines de transformar una obra en un

[49] "Ello funciona en todas partes", así arranca celebratoriamente el capítulo inicial del *Antiedipo*. En su empresa de ir contra aquellas narrativas psicoanalíticas centradas en la institución conservadora del yo, Deleuze y Guattari proponen un modelo de inconsciente centrado en el desfondamiento total de las unidades individuales, de la economía de separación al igual que los situacionistas ("yo y no yo, exterior e interior ya no quieren decir nada") y la apertura a todo aquello que desee contactar con "la vida profunda de cualquier forma". Comparten la reticencia del D. H. Lawrence en relación al psicoanálisis, cuya objeción no pasaba por el escandaloso destape de la sexualidad que éste implicaba, sino justamente por las maneras en las que "el psicoanálisis estaba encerrando a la sexualidad en una extraña caja con adornos burgueses, en una especie de triángulo artificial bastante desagradable que ahogaba toda producciín de deseo, para rehacerla de nuevo bajo el 'sucio secretito', el secretito familiar, un teatro íntimo en lugar de una fábrica fantástica, Naturaleza y Producción" (2010, p. 15).

> objeto de culto, un* debe ser capaz de romper, dislocar, trastocarlo de modo tal que sólo se puedan recordar partes del mismo, independientemente de la relación con el conjunto" (Eco en Jenkins, 1992, p. 51).

Como observa Anna Wilson, en gran parte de los abordajes de los estudios fans se suele priorizar el acento en las operatorias textuales transformativas que los fans ejercen sobre sus objetos deseados, en las operaciones de refuncionalización, lectura comunitaria, reapropiación y rescritura amateur de diégesis preexistentes mediante prácticas como el *fanfiction*[50], el *fan-art*[51], el *vidding*[52] o el *cosplay*, y se pierde de vista la poderosa centralidad del deseo y el cuerpo implicado en estos fenómenos. La autora subraya que recuperar esa dimensión afectiva en la indagación de las culturas fans es reconocerlas, en primera instancia, como una forma de recepción-producción organizada en torno al sentir (2016). Wilson le atribuye el nombre de "intimidad amatoria" a esa particular forma de habitabilidad sentimental que caracteriza a las relaciones de los fans con sus imágenes adoradas, interrogando tanto a lo que el texto le hace a su receptor-amante, como lo que el receptor-amante hace no sólo *a partir* sino *con* ese afecto generado como materia generadora de mundos y experiencias. En este sentido, la autora realiza un llamado a abrazar aquello que l*s teóric*s de estudios medievales han denominado una *hermeneútica afectiva* o un "modo de conocer que utiliza el afecto", que podría entenderse como afín a la apuesta de Gilles Deleuze por construir experiencias pensantes desafiliadas del paradigma que corona a la verdad como un valor absoluto en tanto no lleve interés, pasión o cuerpo (León, 2007). En esta misma dirección avanza la presente sección, en donde me dedicaré a pensar la figura del fan como un sujeto que se define por un tipo de pasión que le es específico, uno que emerge en el cuerpo cuando éste alcanza y es alcanzado por una imagen. Reanudaré algunas de las imágenes de carácter extático-esotérico-erótico que recorren los sentidos comunes con los que se ha pensado al fan, no con el fin de enderezar racionalmente el

[50]Se trata de formas de literatura derivada producida por y para fans. Sobre estas prácticas, recomiendo muy especialmente los libros de teoría fan, *Fan Fiction and Fan Communities in the Age of the Internet: New Essays Series* (2006) y *The Fan Fiction Studies Reader* (2014), compilado por Kristina Busse y Karen Hellekson.

[51] La elaboración de imágenes que tematizan el deseo fan en obras y objetos ya sean analógicos como virtuales. El fan art puede involucrar ilustraciones, pinturas, bordados, esculturas, cómics, fotomanipulaciones, entre otras expresiones. Algunas de las plataformas que se han vuelto populares para la circulación de fan art online han sido *DeviantArt* y *Tumblr*. Sobre estas prácticas recomiendo especialmente el ensayo "Communities: Color Outside the Lines" (2014) de Renay.

[52] Ésta es una práctica de remixes audiovisuales fans, que se sirve de archivos originales de películas, shows de televisión, diapositivas y otros contenidos para reorganizarlos dramática y narrativamente, agregando música, texto, remontando diálogos, generando nuevos acentos y reencuadres. Sobre el tópico, recomiendo especialmente el trabajo de Francesca Coppa en artículos como "Women, Star Trek, and the early development of fannish vidding" (2008) o su libro más reciente *Vidding: A History* (2022).

fenómeno cultural de l*s fans, sino con la intención de aproximarme a caracterizar su poder. Lo que pretendo hacer es proponer una lectura erótica y sobrenatural sobre el modo en el que nos vinculamos con las imágenes como fans, y el modo en el que las imágenes intervienen en nosotr*s. Profundizaré en las distintas maneras en las que el fan ha funcionado histórica y culturalmente como una figura del exceso pasional, un sujeto que por vía de su cuerpo comunica y desarregla realidades de distintos orden, asociándolo genealógicamente a las imágenes de la santa, bruja, médium, fanático. Acercaré estas figuras a ciertos estereotipos culturales sobre la fan histérica, fenómenos masivos producidos por l*s fans -especialmente por chicas adolescentes- leídos en clave de epidemia o locura (la beatlemanía, la t-rexmanía, la fiebre Bieber, por citar aleatoriamente algunas expresiones), la sexualidad perversa de los fans que siempre elige el fetiche o la intangibilidad de sus fantasías. También me interesa pensar estas formas incandescentes de afectación a través de la figura indeterminada del sentimiento fan, una forma dramática de enunciar que la sensibilidad de un* ha sido tocada por cierta imagen en alguna fibra específica, y regodearse en la colectivización de esta cautivadora experiencia sentimental. L*s fans, por su parte, ejemplifican la idea de pasión encarnada, de transverberación, habitando una diferencia afectiva capaz de derramarse de los contornos individuales y expresarse contagiosamente en imaginarios comunitarios. La pasión del fan puede caracterizarse como híper visible y opaca al mismo tiempo: en primer término, porque introduce en escena a un cuerpo estremecido y traduce en términos de identidad la ineludible y a veces violenta magnitud torrencial de los modos afectivos con los cuales una imagen puede meterse en nosotr*s; y en segundo lugar, porque no ofrece motivos lineales que sustenten este contacto eufórico, o bien los multiplica y superpone, partiendo al deseo en mil direcciones, dejando sentir que las relaciones que emprendemos con imágenes -que no se nos parecen pero podrían- son más polivalentes y contradictorias de lo que podríamos suponer.



Figura 3: Pauline y Juliet con su adorado Mario Lanza en Criaturas Celestiales de Peter Jackson, 1994.

2. 2. Flechazo de amor

A lo largo de este abordaje veremos cómo el tema del afecto es central para el fa n. Por mencionar un ejemplo, la unidad de cambio afectiva que circula entre las comunidades fans online son los así llamados *feels*, los sentires, esa forma dramática de anunciar que la sensibilidad subjetiva ha sido tocada en alguna fibra específica, de regodearse con su contagio, hacer que la comunidad entera vibre como un tejido amoroso, al compás de ese rumor sentimental. Cuando hablamos de *feels* no necesariamente hablamos de tristeza, aflicción, excitación, ternura, rabia, embelesamiento, o más bien de todo esto junto compaginado en un plasma afectivo tan indecible como partidario de la declamación. Tanto por dentro de sus comunidades como por fuera, l*s fans ejemplifican la idea de pasión encarnada, rebosante, indecible y productora de, como valor afectivo diferencial que se habita y que a la vez produce imaginarios comunitarios. Ese diferencial afectivo internalizado y socializado que se vuelve vaporoso y desarticulado para los mismos fans se articula con la imagen

sensacionalizada del fan como lugar de la pasión bruta, sin pensamiento, un sujeto sin autogobierno de sí, o en todo caso movilizado por una fuerza libidinal tormentosa y arrasadora. La pasión del fan aquí es el reflejo de un afecto expresado con énfasis, con violencia que hace saltar la razón y los contornos mensurados de la individualidad en pedazos.

En su decálogo de usos, la palabra *pasión* ha coleccionado distintos sentidos que se remontan desde la excitación somática hasta la exaltación espiritual, acogiendo en su extensión los motivos teológicos del éxtasis, el sufrimiento y la entereza, así como también el frenesí, la lubricidad y la locura. Este término me atrae por la capacidad prodigiosa que posee para conciliar dialécticamente aquella frontera instalada entre mundo profano y experiencia transcendental: de lo invisible a la manifestación, la pasión nos remonta a una idea de lo sagrado que puede pensarse ni configurarse por fuera del cuerpo. Un puente similar entre idea y materia aparece en el trabajo de Meghan Suterland (2010) en torno a los sentidos que se arremolinan en el término inglés *arousal*, palabra que en castellano podría traducirse como "excitación", "estimulación" y "despertar", al momento de acercarse a describir tentativamente aquella forma indecible en la que el sujeto es aludido, intelectual, afectiva y corporal, cuando se encuentra o mejor dicho choca con un estímulo que lo modifica radicalmente de un estado inicial. Este fenómeno de *transfiguración* que va de un estado a otro, es también como apuntaría Antonin Artaud (2010), lo que vincula a la pasión con la penetración[53].

En el pensamiento occidental moderno, las figuras de lo bajo y lo elevado adoptaron los sentidos del espíritu y carne, con distintas disciplinas del conocimiento que reiteraban, aún desde distintos intereses y propósitos, la oposición entre una idea que asciende y se lleva al sujeto consigo, lo eleva, a través de la toma de conciencia intelectual y la materia, sustrato, transfondo, recurso, que responde vulgarmente a través de su capacidad sensible de excitabilidad. A menudos estas dimensiones fueron perfilados como fuerzas enemigas entre sí: la sensación como respuesta primaria e inalienable del cuerpo, más inmediata, "pura" o "en bruto", que distrae y obstruye el curso de la voluntad pensante con un cuerpo "que se va de tema", en tanto que el pensamiento es reivindicado canónicamente como una actividad pura y soberana que

[53] Las palabras del poeta surrealista también resultan esclarecedoras de cara a los poderosos ejercicios de expresión somática de los cuales l*s fans son capaces: "la condición de una víctima de peste que muere sin destrucción material, más allá de todo el estigma de una enfermedad absoluta, casi abstracta, sobre sí, es la misma condición que un actor siendo completamente penetrado por los sentimientos sin ningún tipo de beneficio o relación con la realidad. Todo en el aspecto físico del actor, así como en la víctima de la peste, muestra que la vida ha reaccionado a un paroxismo, aún así, nada ha ocurrido". (Artaud, 2010, p. 16)

para desplegarse necesita suspender el cuerpo, quien no deja de atraerlo hacia lo falso, lo contingente, lo efímero y lo equivocado.

Como resume Alejandro León Cannock (2007), esta polarización cuerpo-espíritu aparece desde el inicio de la filosofía occidental, principalmente a partir de los postulados platónicos que distinguen esencia y apariencia, mundo sensible e inteligible, motivado por la necesidad de establecer una distinción conceptual suprema entre quién es (verdadero, puro, cierto) de quién no, basándose en una selección de linajes en donde se distingue positivamente a toda aquella manifestación que se encuentre más aproximada, aquella que mejor represente al ideal encumbrado. Éste vendría a ser el modelo del pensamiento de la representación, o lo que Gilles Deleuze (2002) considera la imagen dogmática del pensamiento, "hijo del hombre verídico", enemigo del mundo, obsesionado por afirmar una identidad entre el Pensamiento y el Ser, en virtud de cuyo vínculo, el sujeto puede alcanzar "la Verdad". Considerando aquí las pasiones como un entrometido "fuera de sí", es que arribamos a la revelación que aquel centro contenido que se enuncia como "Sí", no es otra cosa que la razón; el abigarramiento de todas las posibilidades caóticas en un punto identitario. Definido el sujeto como el ser, la pasión aparece como el vendaval que lo desarregla, lo extravía, lo transforma radicalmente en un otro, haciéndolo comulgar con el exceso. La pasión me interesa como estado, movimiento interior que suscita efectos exteriores, que permite desarreglar las fronteras entre mente y cuerpo, interior, exterior. La pasión es tanto un estado afectado como un elemento de fuerza, atravesamiento sensible y dirección motora que entra y sale de la persona como un flechazo, dejándola profundamente transfigurada. Es un ánimo idiosincrásico capaz de identificar una forma de ser, como de a momentos, extraviarla, arrojarla complementamente de sí mismo. Por aquella perforación en la existencia sensible producida por vaya a saber qué cosa es que se pierde la razón, pero se accede a planos de experiencia insospechados.

En su profética obra *El Matrimonio del Cielo y el Infierno* de 1790, el poeta, filósofo y artista visionario William Blake reconcilia al bien y al mal como dos contrarios "necesarios para la existencia humana"; al bien lo define como "lo pasivo que obedece a la Razón", al mal como "lo activo que brota de la energía", y mientras que el bien es el Cielo, el mal es el infierno (2016, p. 13). En "Las voces del diablo", otra de las visiones que contiene esta obra, Blake señala uno de los errores que suelen frecuentarse en las biblias y códigos sagrados de todos los tiempos, reside en la idea de que sólo existen "dos principios reales, a saber, cuerpo y alma". El poeta dinamita dialécticamente aquella oposición, afirmando que "el cuerpo es una porción del alma". El poeta reformula dialécticamente esta contraposición entre bien angélico "que obedece a la Razón" y mal infernal como desprendimiento de la energía, postulando que "la energía es la única vida y procede del cuerpo" (op. cit., p. 15). Es así como al final

de aquella visión, Blake sostendrá que lejos de ser una fuerza superior de comando, "la razón es el límite o circunferencia exterior de la energía" y finalmente, que "la energía es el placer eterno" (op.cit, p. 15). Contra el favoritismo moral de su época, el herético Blake deslizará en uno de sus comentarios más famosas: "el mal activo es mejor que el bien pasivo" (Frye, 1969). ¿Esto será porque el mal traspasa, mientras que el bien contiene y reprime? De un modo análogo, me interesa reparar aquí sobre el modo figurativo en el que la pasión ama, embiste y se da a la fuga, mientras que la razón se recoge sobre sí y teme.



Figura 4: Fragmento ilustrado de la visión "Las voces del diablo" de William Blake, c. 1790. Fuente: Blake, William (2016). El Matrimonio del Cielo y el Infierno. Buenos Aires, Dedalus Editores.

Georges Didi-Huberman dice que "infatuación significa que algo nos gusta hasta la locura y que por ello 'nos llenamos la boca', como se dice, nos atiborramos y tragamos hasta no poder más'". El filósofo francés concibe, en este sentido, a la infatuación como "la obstrucción, el ahogamiento, por exceso de amor" (2007, p. 60). El amor pasional puede ser vinculado a este obliteramiento de la razón, de la capacidad de representar, de elaborar una idea completa a distancia de uno. ¿Cuando una imagen interior se fusiona con uno es amor o es locura? ¿Qué pasa cuando una imagen ya no es un objeto exterior a los ojos, sino una sobreimpresión fantasmagórica sobre el cuerpo y su principal motor de animación?

La célebre Santa Teresa de Jesús, nativa de la ciudad de Ávila, fue una joven mística española del siglo XVI, fundadora de la orden de las Carmelitas Descalzas, popularizada por la tradición católica como una figura ejemplar por su apología del sufrimiento como una disciplina práctica necesaria para el ejercicio de una vida bellamente vivida, a imagen y semejanza de Cristo. No obstante, también contamos con

los relatos hagiográficos que nos acercan otra imagen diferente de su persona, una en la que nos encontramos con una joven extremadamente apasionada y emprendedora, amante por demás de las aventuras, los placeres sensuales y la coquetería, consumidora entusiasta de las ficciones populares, las biografías de educación moral sobre la vida de los santos, las historias de caballeros y todo cuanto tuviera que ver con la Virgen María, a quien abraza como figura maternal tras el fallecimiento de su madre a los catorce años. Se aleja de las novelas de caballería al momento en que la Inquisición comenzaba a incluir entre sus fuentes sospechosas, sintiendo por otra parte una fascinación creciente por la experiencia litúrgica. Dejando atrás el recuerdo de una relación tempestuosa y muy próxima con una amiga monja que cuidaba de ella, Teresa se muda a un monasterio en Ávila donde transcurre el resto de su juventud junto a unas monjas augustianas.

Según documenta en *El Libro de la Vida*, su intensa autobiografía y manual de doctrina mística, entre los años 1559 y 1561, recuerda haber sido visitada en sus meditaciones por visiones arrebatadoras, en todas ellas se le presenta el mismo motivo sensorial recurrente: su cuerpo atrapado por una especie de manifestación abovedada de amor divino que amenaza por engullirla. Teresa solía comentarle a su confesor y consejero espiritual, el jesuita Francisco Borgia, que estaba convencida que aquellas visiones eran distintas de otras por el grado de materialidad que poseían, en donde podía corroborar frente a ella la cercanía, carnalmente restituida, de Cristo. A lo largo de las páginas, Teresa relata su confusión frente a aquella cabalgata de imágenes que la encierran en una especie de castillo interior y que se encienden cada vez que se encuentra orando o contemplando la cruz. Esta confusión era alimentada por las advertencias que le reiteran otras internas, que consideraban que estas visiones no provenían de un conducto divino, sino que eran el producto de elucubraciones satánicas, que despertaban en la joven convulsiones impropias y demasiado excesivas para un modelo matrimonial de amor espiritual recto y encauzado. En ellas, Cristo se sentía menos como un esposo intangible y más como un sigiloso amante ardiente extremadamente próximo al cuerpo de la joven, que pasaría a unir su nombre con el suyo como Teresa de Jesús (Kristeva, 2015).

En 1562, tiene lugar una de sus visiones más álgidas, aquel fenómeno descrito por el catolicismo como *transverberación*: el instante en que la unión íntima con Dios se literaliza en el atravesamiento físico de la carne y en la proliferación de espumosas y extrañas sensaciones derivadas de esta agonía corporal. En este episodio, Teresa describe la aparición de un precioso serafín de mejillas ruborizadas que la interrumpe en una de sus cabilaciones, el pequeño ángel está armado con una lanza dorada con un pequeño cúmulo de fuego en la punta, con la cual la traspasa una y otra vez en el corazón. Ella recibe la mortificación del ángel con una disposición particular que

además de humildad y reverencia no deja de sugerir agitada emoción; cada vez que se retira de su carne estremecida, el arpón se lleva parte de los interiores de la santa, dejándola en cambio anudada a una especie de incontrolable suavidad. La gimiente Teresa siente cómo el corazón se le marea y se le abre, plena e irreconocible en su dulce llaga enamorada, incapaz de pensar en ningún tipo de alivio ni consuelo y sabiendo que, en lo más profundo, no lo querría ni cerca. La perforación de la lanza inaugura en ella un estado de turbación que suspende y descompensa el tiempo y el espacio, que confunde las dimensiones de su cuerpo y de dios, a través de una experiencia mística que no consiste en una elevación espiritual por fuera de la carne, sino en la aparición de una imagen que provoca el estallido de una carnalidad postergada hacia todas partes.

Teresa no encuentra explicación alguna para aproximarse a la naturaleza, el origen y el sentido de aquella violenta conmoción, sólo llega a admitir el derrumbe de su conciencia frente al flechazo extático de una imagen que la penetra transformándola para siempre. Cuando el ángel lancero se desvanece, la herida de aquella "muerte tan sabrosa que ningún alma querría salir de ella" (de Cepeda y Ahumada, 2015, p. 224) se le vuelve una imagen encallada en el cuerpo, una memoria que la santa desea cuidar a toda costa, alojándola amorosamente en lo más confortable de sí. Ya no hay duda alguna de la absoluta función sagrada que estas imágenes tienen para Teresa: Cristo se hace presente a través de una inexplicable embriaguez que la inunda, que la aprieta con su amor y le desarregla el sentido de sí; la visión es una conversación de la que su cuerpo participa y en la que su cuerpo es sustraído de toda condición conocida. Hay una visión que se abre a través de la sensación y el cuerpo colapsa, se satura, clausurando sus relaciones con el exterior, sin dejar de expresar lo que le pasa que es justamente aquello en lo que cree, aquello que ama.



Figura 6. Díptico de Alonso Cano que muestra los efectos creativos y devocionales de la intervención de Cristo sobre Santa Teresa. Izq.: Aparición de Cristo crucificado a Santa Teresa de Jesús. Der. Aparición de Cristo Salvador a Santa Teresa de Jesús (1629). Museo del Prado.

En los relatos de Santa Teresa de Jesús, esta memoria de la transverberación, su flechazo de amor con Jesús, opera como una suerte de linterna mágica, capaz de avivar y reanudar su embriagadora realidad potencial si el deseo la convoca. Sin embargo, la falta de distancia estética y moral en su experiencia, la posibilidad de reanudarla, se vuelve indicio de profanación, de sedición erótica para sus compañeras y autoridades. En su estudio biográfico sobre la santa, Pierre Boudot dirá:

> “Sea por desconfianza, sea para probarla, sus superiores le prohibieron que se abandonase a estos fervores de devoción mística, que eran para ella una segunda vida, y le ordenaron que resistiera a estos arrobamientos, en que su salud se consumía. Obedeció ella, mas a pesar de sus esfuerzos, su oración era tan continua que ni aún el sueño podía interrumpir su curso. Al mismo tiempo, abrasada de un violento deseo de ver a Dios, se sentía morir.” (2005)

De pronto los estilizados padecimientos de los santos y la curiosidad del espectáculo del cuerpo al límite, con sus estigmas, modificaciones y visiones, sus pasaron a verse bajo otra luz menos edificante. Pam Denzer señala que este grado de demostraciones pasionales revelará un rostro mórbido para las autoridades eclesiásticas hacia 1525, cuando la Inquisición comience a investigar a órdenes religiosas como los Alumbrados, sospechando del permiso que éstas les daban a las mujeres para rezar y el enfoque en prácticas personales como la plegaria interior más que las ceremonias eclesiásticas. Como señala la autora, “las experiencias místicas de las mujeres solían ser aún más desacreditadas que las de los hombres dado que, de acuerdo a la teología católica de la época, éstas eran menos inteligentes, más débiles y fácilmente embaucadas por el diablo” (2019, p. 6). Algunos de sus detractores, denunciaron a la renombrada carmelita frente al tribunal de la Inquisición “argumentando que su escenificación extática de la plegaría equivalía a la posesión del diablo bajo la forma de un íncubo” (op. cit., p. 10). La intensidad con la que Teresa se contactaba con realidades intangibles, desde seres angélicos hasta imágenes en general, la volvía sospechosa. Jesús Sánchez Adalid desarrolla:

> “Ella sabía muy bien que el Santo Oficio no se fiaba ni de la obra fundadora ni de los libros que escribía; de hecho, temía constantemente ser delatada: «iban a mí con mucho miedo a decirme que andaban los tiempos recios y que podría ser me levantasen algo y fuesen a los inquisidores», escribe en *El Libro de la Vida*. A pesar de este cuidado, sus primeros problemas empezaron muy pronto, en 1559, cuando se publica el «Índice de Libros Prohibidos» del inquisidor Fernando de Valdés. Los inquisidores registraron la pequeña biblioteca que Teresa tenía en el Monasterio de la Encarnación y requisaron algunas obras. Ella escribe: «cuando se quitaron muchos libros de romance, yo lo sentí mucho». Uno de los censores, refiriéndose a sus disertaciones sobre el amor, anota al margen la siguiente advertencia: «Váyase con tiento»” (2015).

En lecturas religiosas posteriores se buscó sanitizar la figura de Santa Teresa, neutralizando los componentes eróticos de este amor; mientras que en consideraciones

seculares sobre su historia, se intentó fugar de su subjetividad, racionalizar su pasión, situarla del lado de la epilepsia. Sin embargo, las imágenes alimentarían otra vía completamente diferente. Así como Santa Teresa jamás pudo olvidarse de la transverberación y quiso ser directamente refundada por ella, el arte, religioso o secular, no quiso ni pudo olvidarse de Santa Teresa. "No está la cosa en pensar mucho, sino en amar mucho" (de Jesús, 2014, p. 46), y por estos motivos, Teresa fue catapultada a ser una encarnación del exceso soberano, capaz de destronar la supremacía moderadora de la razón y la verdad. Muchas son las representaciones artísticas que se han hecho sobre Teresa de Jesús, y las que más nos llaman la atención coinciden provocadoramente en subrayar mediante la iconografía las cercanías gráficas entre la experiencia del éxtasis espiritual y el sexual. Se reiteran las pinturas en las que la vemos suspirando agitada con la boca abierta, los ojos cerrados o extraviados en las alturas, contorsionando su cuerpo y preparando el campo de su pecho para ser herida por un ángel que la apunta y le sonríe con libidinoso fulgor.



Figura 7: distintas versiones pictóricas del éxtasis de Santa Teresa de Jesús. De izq. a der.: "Estasi di Santa Teresa", de Pompeo Batoni, 1743. Museo Nazionale di Villa Guinigi. "Transverberación de santa Teresa de Jesús", de Nicolás Rodríguez Xuárez, siglo XVIII. Colección del Museo de la Basílica de Guadalupe, Ciudad de México."Éxtasis de Santa Teresa" de Giuseppe Bazzani, c. 1745-1750. Museo de Bellas Artes de Budapest.

De todo este derrotero visual, quiero detenerme en particular en una ilustración del siglo XIX del simbolista belga y blasfemo por vocación, Félicien Rops. En esta imagen ya no vemos ningún consorte angélico, sino la realidad expuesta sobre una sesión masturbatoria privada, aquella actividad solitaria que, según el maravilloso estudio de Thomas Laqueur, despierta del silencio histórico y se consagra públicamente peligrosa a

partir del siglo XVIII al ser considerada como un acto sexual "estimulado por un fantasma"; menos vinculado con las economías "naturales" de la satisfacción y la consumación (ya que las creaciones de la mente siempre son renovables y susceptibles de aparecer en cualquier momento y lugar) que con la regencia absoluta de la fantasía sobre el erotismo animal. Un contrato secreto entre el cuerpo y la imaginación que desestabiliza todo principio de realidad. En esta imagen de Santa Teresa, Félicien Rops la presenta como una joven sentada desnuda y abierta de piernas, que se penetra con un dildo al frente de una Biblia desplegada por la mitad. Es elocuente el espacio visual vacío que se condensa por encima de la muchacha, que da a entender el poder que contiene un sitio oculto pero habitado, ocupado por las recreaciones mórbidas de su fantasía. Ésta es una imagen provocadora por la reelaboración que hace de la biblia y de la narrativa religiosa como material pornográfico, pero a su vez por el modo en el que dispone un trazado erótico que articula el campo y el fuera de campo, las relaciones candentes entre lo real y lo imaginario, algo que como veremos se volverá un asunto ininteligible y obsesionante para las lógicas sensoriales, eróticas y morales que gobernaron la modernidad.

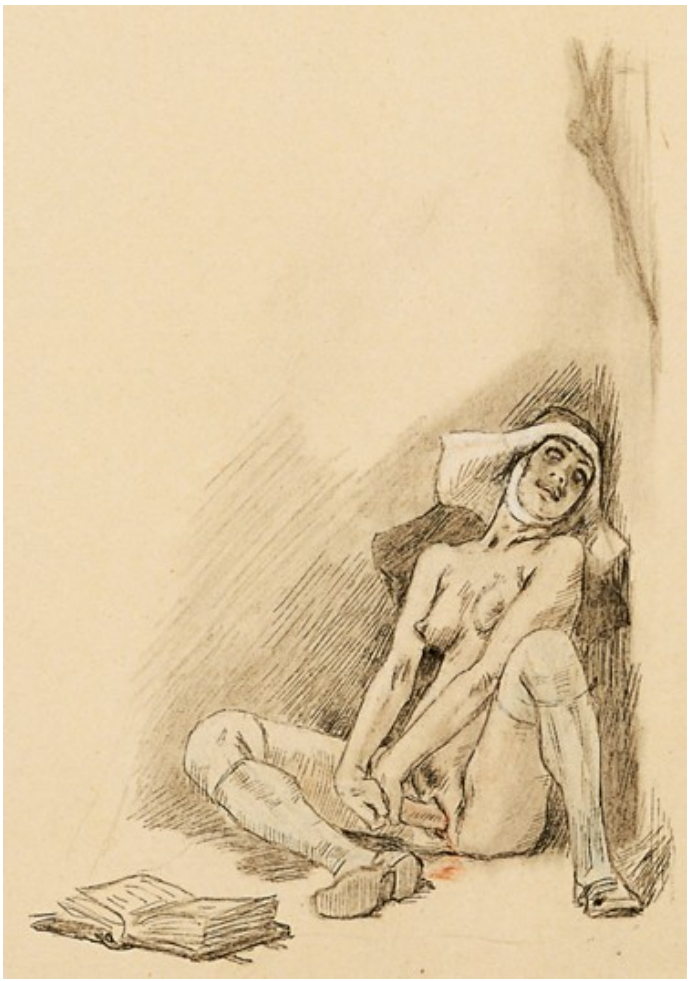


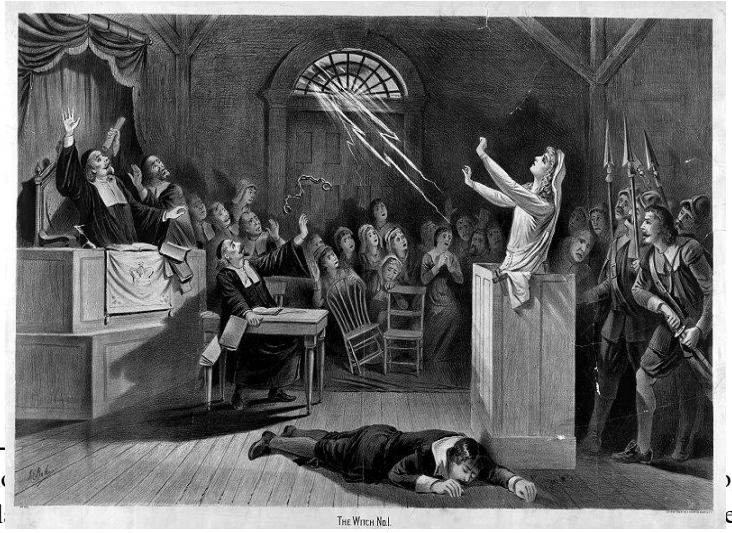
Figura 8: Ilustración en lápiz, Ste Thérèse' & Transformisme N°2 Seconde Darwinique de Félicien Joseph Victor Rops, s.f.. Colección: Le musée provincial Félicien Rops, Namur.

De la idea de una vida religiosa engarzada en el ascetismo, el principio de obediencia de la tierra al cielo, llegamos al signo desbordante y vitalista del exceso febril, aquel que habla de la materialidad compañera y desaconsejada de lo intangible, del cuerpo "tomado" por laberínticas afecciones (Kristeva, 2015, 2015b). No por nada el psicoanalista Joseph Breuer, colega de Freud, consideraba a Santa Teresa como una figura "interesante" para la psiquiatría de la época, una referencia indiscutible en torno al mito femenino de la histeria del que hablaré más adelante. Famosa por levitar en sus rondas de oración y por preferir la realidad de fantasmas y regir su vida a través del afecto que le generaban estas presencias inmateriales, Bruer posicionó a Santa Teresa como "la Santa Patrona de la histeria", como una mujer de imaginación fértil y capacidades mentales tan prodigiosas que era capaz de acoplarse imprudentemente con lo imaginario y de conducir su cuerpo hacia direcciones impredecibles. "Se supone que todo lo incomprensible emana del mal" (1921, p. 6), dirá Margaret Murray en *El Culto de la Brujería en Europa Occidental*, su estudio pionero sobre la proscripción de la brujería y la espiritualidad no cristiana durante la Edad Media. Aún en narrativas teológicas de mujeres sacralizadas por su heroica virtud como Teresa de Ávila o Juana de Arco, encontramos un elemento pasional que permite traficar perversamente un germen de paganismo, de herejía, donde será menos el mensaje y más la gestualidad con la que se expresa el misterio.

La pasión podía llegar a ser la parte equivocada de la naturaleza, la parte que no se deja entender, la penetración súbita de un factor demoníaco en el alma civilizada, la liberación inmediata de una imaginación que, antes había estado subyugado por la razón, pero ahora era seducida con su propio poder, su feroz independencia. Sobre su capacidad de ser intrínseca a la naturaleza y a la vez profundamente sobrenatural, un acuerdo parecía cristalizarse en aquellos estudios europeos que trataban la cuestión de las pasiones: éstas parecían contar con residencia eterna en los cuerpos y temperamentos femeninos. En las creencias que se establecieron sobre el género a lo largo de la modernidad europea, las mujeres parecían por algún tipo de determinismo biológico (argumentos sobre la portación de cerebros más suaves o la autonomía fisiológica de sus úteros) o espiritual (algún tipo de inmanente sincronicidad con influencias extrahumanas, universos burdamente cercanos o extraordinariamente remotos), una

mayor propensión “a poner oídos sordos a la voz de la razón”, a mostrarse “más impresionables que los hombres”, a presumir de una “inconstancia en sus sentimientos”, así como de una “susceptibilidad a pasiones diferentes”, que asemejaba su universo interior a un estatuto ontológicamente aniñado. La manera en la que afectos incomprensibles y volátiles parecían reptar en ciertos cuerpos, irritando su interior, emergiendo con agendas y aficiones propias, hará de las mujeres algo tan temido por su imprevisibilidad, y definitivamente más inclinado con las formas rapsódicas y fulminantes de la no-conciencia.

En este sentido, las brujas, santas y médiums pueden considerarse formas paradigmáticas de una vinculación excesiva con las imágenes, utilizando sus cuerpos en trance pasional como pantallas raptadas por lo oculto para manifestarse. Más allá de que hay imágenes que se enaltecen en esta experiencia sobrenatural de receptividad atribuido a lo femenino con, por ejemplo, la clásica iconografía de la impregnación divina de la Virgen María[54], las clases dominantes permitían el diálogo con fantasmas hasta cierto punto. El cuerpo que los debía atender y en el que éstos se debían hacer sentir era un “no-cuerpo” de antemano, como la teóloga feminista Marcella Althaus-Reid (2001) describe sobre María, mera idea gaseosa, una naturaleza humana suspendida. Si la receptividad femenina se basada en un modelo de sensibilidad virtuosa, decoro y modestia, ésta contaría con una sombra poderosa, una capacidad voluptuosa para el desatamiento, el desquicie y el trastorno, que sin el control moral-racional adecuado, corría el riesgo de desperdigarse por completo. Cuando el cuerpo comenzaba a manifestar la intervención de estas fuerzas mayores, se entregaba a este baile de fuerzas, la situación era más compleja y potencialmente contagiosa.



[54] La teólo ografía de la impregnación divina de l e una ventana y desemboca en un útero (2001).



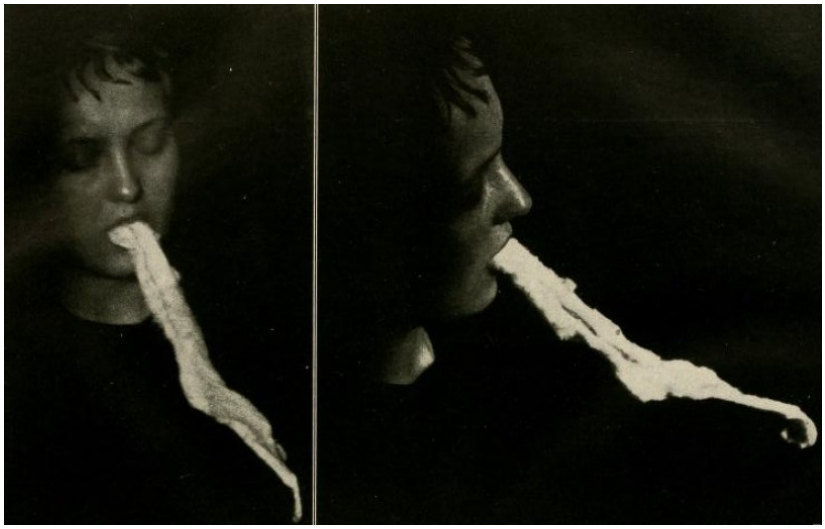


Figura 9: La pantalla somática femenina. Izq. a Der.: "Witch no. 1", litografía de Joseph E. Walker, c. 1892. Fuente: Library of Congress. "La Transverberación de Santa Teresa" de Josefa de Óbidos, 1672. Colección: Eglise (Igreja Matriz) de Cascais Fotografía de la médium Stanisława P expulsando ectoplasma, fotografía de Albert von Schrenck-Notzing, 1913. Fuente: Phenomena of Materialisation: A Contribution to the Investigation of médiumistic Teleplastics (1923) por Albert von Schrenck-Notzing. Londres, K. Paul, Trench, Trubner, E. P. Dutton

Susan James remarca que, en la Europa del siglo XVII, la pasión era descripta como aquellos estados del alma que tendían exaltadamente a polos extremos, la inclinación o al rechazo[55], hilos invisibles que animaban al cuerpo y lo llamaban a la acción, a la manifestación física mediante expresiones faciales, rubores, temblores y posturas (1997). Para interesad*s en el estudio de la experiencia interior, la pasión podía llegar a servir como una brújula en la cual seguir y leer los estados del alma a través del cuerpo en momentos de plena exaltación que atrapaban la carne, la hacía moverse. Estos ojos tendidos al más allá, el fuera de campo más absoluto, con el cuerpo tomado por todo tipo de tormentas indescriptibles serían una figuración del éxtasis pasional que estaría muy presente en el arte. Charles Le Brun, uno de los referentes fundamentales del academicismo francés, contribuyó postumamente a esta idea con una serie de dibujos que buscaban explorar la expresión de las emociones en el cuerpo, reunidos en la obra *Méthode pour apprendre à dessiner les passions* (Método para aprender a designar las pasiones, 1702). En el mismo estudio, Le Brun establecía una diferenciación entre dos formas de receptividad pasional en los que el cuerpo es atrapado por los dictados del alma, la *veneración* y el *rapto*, ambas ocurridas cuando su objeto es algo divino y oculto a los sentidos. Sin embargo, en ellos la expresión difiere, "el movimiento es otro", la veneración pareciera recogerse mientras que el rapto lanza y se pronuncia hacia un más allá, hacia el fuera de sí. No se trata de reducir y disminuirse en esta modalidad de recepción arrebatada, sino de extenderse, explayarse, soltar el cuerpo, dejar que los suspiros, gemidos y griten escapen de la boca abierta, que los ojos miren tan más allá que no podamos recuperar la dirección de sus pupilas, no saber donde empieza y termina este amor que todo lo toma, haciendo naufragar espacio objetivo y subjetivo.





[55] Char n ra, el cual se el or lo general a ', pp. 56-57)

Figura 10: Grabados de Jean Audran basados en los dibujos de Charles Le Brun, 1702. Fuente: Charles Le Brun (1668). Méthode pour apprendre à dessiner les passions. Proposée dans une conférence sur l'expression générale et particulière. Amsterdam, Chez François van-der Plaats.

La noción de *posesión* se parecerá enormemente a las formas y modos que tiene esta recepción pasional, demasiado cerca de los latidos paganos que la institución europea quería suprimir, profundamente físicos, más cercanos a la electricidad, la convulsión, la sangre, la raíz y el suelo que de la virtud, el decoro y la modestia del sexo. Nos recuerda a las imágenes de adoración extática de las sacerdotisas de la antiguedad en los que el cuerpo era instrumento de experiencia y el entusiasmo se confundía físicamente con la violencia y el fragor sexual, como en esta descripción que Tíbulo hace de las sacerdotisas (las *fanatici*) de Bellona, diosa romana de la guerra, nucleadas en un círculo denominado *fanum*.

> "Una vez puesta en movimiento, transportada por Bellona, en su frenesí ella no le teme ni al calor del fuego ni a los golpes de látigo. Con una hacha de doble filo, ella lacera violentamente sus brazos, salpicando a la diosa de sangre, sin sentir dolor. Parada, con el costado penetrado por un dardo, profetiza eventos que la diosa poderosa le hace conocer" (Toscano, 2010, p. 11).

En la posesión, los ojos se cierran o se abren en blanco, se accede a una forma privilegiada de visión y de dictado que tiene al mismo tiempo que el desplazamiento del sí mismo. El cuerpo se vuelve como, dice Alejandra Pizarnik, "un amado campo de revelaciones" y también, jugando con las asociaciones sonoras, de rebeliones. La imagen del fanatismo como "una forma bastante inquietante de posesión" (Duffet, 2017, p. 147) no es nueva, así como el encuadrar a las comunidades de fans como un fenómeno proto-religioso,"una práctica a través de la cual l*s fans ceden parte de su autonomía personal a cambio de beneficios afectivos" (op. cit., p. 147). "Después de todo, las Bacantes existieron antes. Las adolescentes gritonas que destruyen cines y aterran a ministros y pares son discípulas de la diosa a cuya imagen brillante, de noche, bajo la luna, las vírgenes sidonianas pagan sus tributos y canciones[56]", escribirá D. W. Brogan en un reporte de 1954 sobre los escándalos sembrados por el huracán de "Elvis La Pelvis". Este estado de entrega y desplazamiento en donde otro ocupa mi interior también implica una posibilidad de autonomía: ya no respondo por mis viejos miedos,

[56] Ésta última es una cita textual del *Paraíso Perdido* de John Milton que el periodista utiliza para enaltecer la religiosidad excepcional del fenómeno.

por mi viejo instinto de moderación. La compositora de tangos Adriana Varela, recuerda sobre la primera vez que escuchó a Los Beatles en su adolescencia:

> "Cuando me atrevo a elegir, compro un disco de ellos. Me enfermé. Vivía alienada. Iba a un colegio de monjas y no podía hablarlo con nadie. Me hicieron creer que tenía que confesarme por escucharlos" (s/a, 2002).

De la imagen de una monja "fuera de sí", lectora de romanceros medievales fuera de sí, y loca por Jesús en cuerpo y alma, a la de una adolescente transformada por un amor, convertida por una imagen que le cambia la vida, se transfiere una herejía fundamental. Por más diferentes que sean, de la misa ricotera a l*s Beilibers, encontramos distintas formas de comportamiento devocional, ritualización, formas de animismo y éxtasis. En el apartado que estudia las enfermedades imaginarias de su *Liber Paramirium* sobre el arte de la medicina (1532), el alquimista, médico y astrólogo suizo renacentista Paracelso guarda algunas reservas sobre lo que concibe como prácticas de idolatría, remitiéndose a formas de "Fe esculpida (*sculpit*)", momentos en los que la creencia se torna fetiche y superstición que terminan comprometiendo la salud de las personas. La devoción de los santos, y particularmente, aquella que es desarrollada por la vía iconográfica, puede terminar por eclipsar la devoción que se guarda hacia aquella premisa absoluta e impersonal llamada Dios. El médico renacentista advierte que puede haber un problema en la conversación continua con esas imágenes, esculturas y réplicas plásticas que no sólo son humanizadas sino divinizadas:

> "De ahí nacieron las tallas en madera de las imágenes de los santos. Ahora bien, debo deciros que lo mismo que el cuerpo juega y gesticula (*ludit et gesticulatur*) según su fantasía, la Fe puede animar con un soplo idolátrico a ese mismo poder del espíritu de los santos. Esa forma de Fe nos es arrojada lo mismo que si tomarais el cayado de San Dionisio, la rueda de Santa Catalina o el gancho de San Wolfgang y lo arrojarais a la cara de un aldeano. Pues si esos santos son capaces de producir enfermedades sobrenaturales, el mismo poder tendrán sus símbolos y atributos, ya que en el lenguaje de la Fe tanto vale el espíritu como el cuerpo del espíritu (…)". (1974, p. 321)

Hay en todo esto una cuestión de transferencia animista que es un ida y vuelta: le transferimos entidad y participación material a esas fuerzas en nuestras vidas, le asignamos una forma y también le atribuimos una vida, una personalidad y un sentimiento. En la fe en esos objetos, esas imágenes, se deposita vida imaginaria para sostener la vida material. En el póster de la pared, el modo en que le dedicamos tiempo

a los objetos que son insignia de nuestra pasión, en la capacidad que tenemos de mirar las imágenes con amor, de responder a la vida que ponemos en ellas, hay idolatría. ¿Qué otra cosa es sino este cruce amoroso entre realidad tangible e intangible, cuerpo y fantasma, que hace a la relación entre fan y celebridad, fan y ficción? Este amor por una imagen hace que el mundo interior crezca, se agite y sea instruido espiritualmente en una rebeldía por venir. Comenta Luisa Paz, una de las "Nenas", orgullosas fans de Sandro, esenciales para la construcción de su mito:

> "Yo lo empecé a seguir a los siete años. Estaba mirando *Sábados circulares* de Pipo Mancera, por Canal 13. De pronto, lo vi cómo se movía en escena y me cautivó. ¡Me volví loca! Empecé a tirarme de los pelos y a gritar. En casa pensaron que me había pasado algo…" (Procopio, 2018).





Figura 11. Imposible "contener el entusiasmo". Imágenes de las entusiastas de Sandro en su concierto a estadio lleno en el Madison Square Garden, Nueva York, el 11 de abril de 1970, publicadas en Revista Gente Nº 247. 16 de abril de 1970. Archivo: Sandro Memorabilia.

Esta misma imagen puede repetirse en distintos momentos históricos, en los que también se elucubró todo tipo de diagnósticos sobre esta extraña afectación, esta conmoción de las pasiones que poseen l*s fans, extrañ*s errantes que se declaraban heréticamente enamorados de una realidad inmaterial que pasaba a poseerl*s por completo, y que canalizaban este amor en la creación de sociedades paralelas de entusiastas y de un lenguaje del sentimiento considerado enfermo por su tiempo. "¿Quién podría oponerse a que la fuerza que Dios ha dado en nuestro cuerpo terrestre no podamos ponerla, mediante la Fe, en esos ídolos de madera (*lignes dolis*)?" dirá Paracelso, afirmando algo en estos desórdenes de la imaginación y la pasión, que también podemos encontrar en la entusiasta y melancólica fijación del fan: "las enfermedades (...) las hacemos nosotros, no el Diablo, el cual sin embargo se regodea profundamente con ello" (1974, p. p. 322). Como hemos visto en la primer parte de la tesis, la idea que una fantasía llevada al cuerpo y el pacto erótico y privado con una fantasía puede hacer profundo e irremediable daño psíquico, moral y social aparece tempranamente en el discurso que patologiza a la novela y en sus ávid*s lector*s, seres "con la cabeza entre las nubes", y se reactualiza en cierto retrato del fan como sujeto irracional y perverso, desafiliado del principio de realidad y tomado en su lugar por un deseo monstruoso y una sexualidad desarreglada. En su abordaje sobre la imagen de las

"arrojadoras de bombachas" de Sandro, Marisol de Ambrosio rescata una reseña en *Clarín* sobre un recital del cantante en 1993:

> "El público ya está instalado: veinte por ciento de hombres, ochenta por ciento de mujeres. Entre las damas, manda el segmento de entre 40 y 60 años" (…). La brasa está encendida. Bajo esas canas cenizas hay calor. Que está esperando el viento que lo anime. Que lo vuelva fuego. A las 10 y veinte, entra Sandro. Más que viento, tornado. (…) Las cataratas de obscenidades (…) y gritos caen como chorro de deseo: Te comería todo. No tengo bombacha. Ay, esa boquita. Dame tu lengua. No tengo bombacha. Estoy toda mojada. Mi marido no vino. Mi marido también te ama. Haceme un hijo. No tengo bombacha. Ay, te mataría. No tengo bombacha" (2018, p. 117).

En un fragmento de la crónica "The Beatles Bring Shea to a Wild Pitch of Hysteria" escrita para *New York Times* en 1966, Paul Montgomery relata cómo "varias de las fans de primera fila de las gradas gimieron, lloraron y le rogaban a la policía especial que estaba en el campo: 'por favor, por favor, dennos un poco de pasto. Ellos caminaron sobre el pasto'" (1966, p. 44). En el documental *The Compleat Beatles* (Patrick Montgomery, 1982), encontramos una profusa galería de estas demostraciones pasionales: están quiénes, sumergidas en un mar de arrobamientos, apenas pueden llegar a describirla ("¡oh, son hermosos! ¡tienen ese algo!", exclaman dos de sus fans), están quienes especulan sobre lo redituable de esta fe (como cuando se muestra una sábana acompañada por el certificado de autenticidad del hotel que asegura si fue John, Paul, Ringo o George quiénes durmieron en ella y se calcula en cuántas piezas se la puede cortar para venderla), y quienes prolongan esta experiencia extática de amor, aventura e identificación por otros medios, produciendo obra y gesto. Esta misma figura del fan idólatra que carece de toda moral y quiere hacerse con objetos vinculados a su ídolo, un mechón de pelo, una servilleta usada, mientras más cercanos a su cuerpo mejor. Esto parece exacerbada en una noticia extraída del portal español *El mundo* titulada "Las fans de Sandro quieren venerar su corazón estirpado":

> "Los médicos que hasta ahora han salvado la vida a Sandro trasplantándole un corazón y dos pulmones debieron ponerse firmes y resistir la embestida. Porque las 'nenas', o fans, del llamado 'Elvis Presley' latino 'enloquecieron' y quieren a toda costa apropiarse del corazón enfermo y extirpado al cantante. La idea de estas señoras -que en su mayor parte transitan las cinco y seis décadas de edad- es consagrar el corazón de su ídolo de toda la vida en objeto de culto y empezar

a venerarlo, igual que ocurre en España con la sangre de San Pantaleón y el brazo 'incorrupto' de Santa Teresa de Jesús (Irigaray, 2009)".

Esta noticia relata el trasplante de corazón realizado recientemente al artista, y los esfuerzos realizados por la institución médica para contener las "extravagantes" iniciativas de sus adoradoras, quienes, según se reporta, "montado una suerte de altar con fotos suyas, imágenes de santos y vírgenes, velas y flores, que se renueva a diario con el aporte de las decenas de seguidoras". Las fans siembran en el mundo señales de su amor, lo proclaman en gestos característicos como lencería arrojada, manifestaciones somáticas, cartas de amor, altares de devoción, poemas, ofrendas de todo tipo. L*s sant*s como l*s aquí mencionad*s funcionaban como figuras pedagógicas para la religión, eran quienes indicaban con su padecimiento en gracia, un camino a seguir; de esto se trataba, al fin de cuentas, la idea de pasión. En este sentido, la pasión, como un movimiento de alma, como un movimiento de época, termina finalmente dando lugar a un cuerpo colectivo. "¿Cómo se llama esta obra?" le pregunta un periodista a Bonnie Von Lobenstein, una joven beatlemaníaca de no más de 17 años que aguarda tras las vallas sosteniendo una hermosa pieza de arte fan, una pintura al óleo realizada por ella misma. "El nombre es", dice con orgullo, "*The Sprout of a New Generation* (*El Brote de una Nueva Generación*). Muestra a Paul McCartney saliendo de la tierra, germinando como un brote, como una estrella, como un nuevo amanecer". El entusiasmo y un poderoso sentido de convicción recorren sus palabras: "ves, los Beatles son lo original. Ellos empezaron la moda, empezaron todo. Y ellos son la nueva gran era" (Montgomery, 1982).





Figura 12: Fotogramas de Bonnie Von Lobenstein, mostrando "The Sprout of a Generation", su arte fan de Paul McCartney, en Compleat Beatles (Patrick Montgomery, 1982).

Este amor fan es también una oportunidad, un relámpago vertical sobre el mundo establecido. Una joven argentina leyó y vió un recorte sobre el fenómeno de los Beatles, miró a los cuatro "melenudos" liverpoolenses, pero también una oleada de chicas eufóricas desbordando las vallas policiales; de manera incontenida, lloraban, gritaban, aullaban, se sacudían, toda la expresividad que no podía permitirse en la vida de repente se veía coronado con una licencia muy especial que ellas se habían permitido. Había otras chicas allí, había un movimiento, había un sentimiento, había un espacio para sentir. "Alma, buscarte has en Mí, y a Mí buscarme has en ti", escribió Teresa de Jesús en su poema "Alma" (de Cepeda y Ahumada, 2018). Y nacieron como, por combustión espontánea, cien mil fans enfervorizadas a liberar por las calles un amor santificado con la capacidad de liberarlas del mundo conocido.

2. 3. Anatomía de un sentimiento

Las representaciones vernáculas sobre las fans se extienden desde "la desesperada del autógrafo" que se popularizaría a través de una historieta argentina de 1957 como *Cholula: Loca por los Astros* de Toño Gallo, pasando por las creadoras de clubes especiales, rituales, altares y otras prácticas de adoración fan durante los años '90s, con aquellas imágenes espectacularizadas en medios sobre intrépidas y desenfrenadas seguidoras dispuestas a hacer de todo con tal de acercarse a sus ídolos y

universos míticos o el retrato de comunidades cibernéticas "obsesionadas" con universos ficcionales al punto de perder todo principio de realidad. Todas estas manifestaciones del ardiente deseo fan han sido coleccionadas por la mirada adulta masculina "experta" como perfectos paisajes neurasténicos que poco tienen que envidiarle a las antologías fotográficas de Salpêtrière, con coberturas sensacionalistas sembradas de gritos, desmayos, lágrimas, ropas arrancadas o arrojadas, gestos de pasión y efervescencia, estados alterados de conciencia, ojos anhelantes y manos que se extienden en posición permanente de alcanzar algo, llegar, tocar. Parte de estos repertorios somáticos y visuales se remontarían a aquel gran banco de imágenes, la somateca fan, que tendría lugar entre los años 1963 y 1966 en todo el mundo, con el auge del fanatismo Beatle o fenómeno de la *Beatlemanía*. Los medios masivos de aquel entonces se disputarán la última palabra sobre el fenómeno y aún así, con su carátula mayoritariamente negativa, en coberturas que adquirirían el tono de un reporte de guerra o semblanzas que lo pintarían con los colores de un cuadro del Bosco, terminarían por impulsarlo y asentar internacionalmente cómo es que se ve la pasión de un fan. La entrada sobre Beatlemanía de *Fanlore* la caracteriza a través de una serie de comportamientos característicos tales como:

> "escuchar discos, participar de fan-clubs, coleccionar imágenes de la banda, leer y escribir en revistas de fans (como *Beatles Monthly*) y tener un Beatle favorito. Sin embargo, en particular se basó en la expresión masiva de una emoción intensa por parte de fans en los conciertos, o frente a la presencia física de la banda, así como otras conductas extremas: gritar, llorar, desmayarse, mojarse, perseguir la banda, desgarrar sus ropas, intentar meterse en sus habitaciones de hotel. La más perdurable imagen cultural de la Beatlemanía es una muchedumbre de chicas gritando" (s.f.).

Considero central este último punto porque aquí el fan no sólo aparece caracterizado como un momento disfuncional en el curso de recepción de las imágenes, sino justamente cristalizado en imagen, en ilustración de un comportamiento deseante excesivo y distorsionado que hace naufragar el principio de realidad y los acuerdos de civilidad, engarzado con la idea de la feminidad como un tembladeral de proyecciones inconscientes, una formación lunática por excelencia, siempre presa de sus apetitos inconstantes. Muchos de los relatos perplejos en torno a las apariciones espasmódicos de las fans enloquecidas, delirantes y calientes nos llevan a pensar en los modos en los que la *perversión* y la *feminidad* han sido ligadas históricamente por ansiedades modernas obsesionadas por la inentendible, inexplicable pero aún así flagrantemente materialidad de los vínculos deseantes que atan a cuerpos con imágenes.



Figura 13: Artículo de Daily Mirror introduciendo el término "Beatlemanía" a los imaginarios colectivos, 21 octubre de 1963. Fuente: Forrest Wickman (2013). ""BEATLEMANIA!" Is Born". En Slate, 24 de octubre 2013.

En su estudio sobre los modos en los que la Europa del siglo XVII hizo sentido y temió al arrebato emocional de sus poblaciones, Susan James señala que la

preocupación de las clases dominantes con las pasiones tenía que ver con identificar en la sensibilidad social ciertas formaciones emocionales disruptivas e indiferentes a cooperar con el orden moral. Las pasiones eran consideradas en este sentido un factor ominoso, abrumador e inescapable de la existencia humana que tenía el potencial de perturbar cualquier orden civilizado, a menos que fuese reprimido, domesticado, funcionalmente encauzado. James observa que el "interés en las emociones que atraviesa la filosofía del siglo XVII en sí mismo forma parte de una preocupación más amplia dentro de la temprana cultura europea moderna con las relaciones entre conocimiento y control, ya sea de un* mism* como de otr*s" (1997, p. 2).







Figura 14: Medidas de "contención" policial frente a las desbordadas manifestaciones beatlemaníacas. Arriba.: policía en el aeropuerto de Sidney, fotografía de Frank Burke para The Sydney Morning Herald, 1964. Fuente Getty Images. Centro: Joven en Nueva York intentando sortear el primer cordón policial, fotografía de Hyman Rothman para NY Daily News Archive, 1966. Fuente: Getty Images. Abajo: policías restringiendo el acceso de fans al Palacio de Buckingham, fotografía de Ted West para Central Press, 1965. Fuente: Hulton Archive/Getty Images.

Hay dos cuestiones fundamentales a contemplar aquí. Por un lado, la visión que la matriz europea moderna tenía de las pasiones era que éstas constituían remanentes de la naturaleza en su forma primordial (esto es, bárbarica, animal), formas caóticas y liminales de poder sin dirección que acechaban la vida cuerda de los sujetos. Por el otro lado, estos elementos pasionales debían ser estudiados y doblegados a fuerza de un principio de administración capaz de apelar a la represión en caso de desmadre, pero principalmente, buscando llevarlas preventivamente por la vía de la regulación. Dimensión receptiva y dinámica al mismo tiempo, umbral de transfiguración, las pasiones son figuradas por el siglo XVII como corrientes interiores e intangibles que poseían un

poder, se desataban y actuaban sobre lo vivo. Siendo "fuerzas simultáneamente extremadamente poderosas así como concreta o potencialmente fuera de nuestro control" (James, 1997, p. 11), la necesidad de hacerse de estos elementos, conquistarlos, convocarlos a su favor se volvió un interés de tiempo completo por parte de las clases dominantes: había disciplinar aquello que potencialmente hacía que los sujetos se volviesen indisciplinables. James señala que el conocimiento y la conquista efectiva de las pasiones fue un tema central para muchos tratados de la época que aconsejaban a regentes sobre cómo administrar sus tendencias e impulsos personales manipulando al mismo tiempo a las de las personas, discurriendo sobre la necesidad y la conveniencia de este dominio saludable, justo y adecuado sobre la experiencia interior de las personas. Es así como fueron incansablemente revisadas por parte de un número de sujetos especializados en imaginar qué y cómo de la vida emocional: estaban quiénes "explicaban su lugar en la creación de dios y la historia de la humanidad, oradores cristianos que operaban para despertarlas en sus congregaciones, cristianos devotos que las domesticaban para alcanzar la quietud de mente, magistrados que buscaban entender a sus sujetos, y caballeros civiles que querían evitar 'ser tan apasionados en sus afectos que su compañía para otros hombres fuese considerada intolerable'", pero en esta lista, James también identifica a "poetas, músicos, pintores, dramaturgos, doctores, abogados y maestros" interesados en "instigar y sosegar emociones" (op. cit., p. 4).

Con su intensidad de rayo, la pasión desafiaba abruptamente todo pedido de paz, toda aspiración estructural a la armonía. De este modo, como enhebra la autora, este tipo de afectos solían caracterizarse recurriendo a la imagen de "desórdenes naturales" como tormentas y tempestades, así como también, cataclismos sociales como una guerra civil generada de la piel para adentro. En conceptualizaciones que caracterizaban a las pasiones como "rebeldes que se levantan contra la razón y el entendimiento, organizan sediciones, despiertan motines, riñen entre sí y generan disturbios y tumultos', esta analogía política será profundizada durante el primer período del Iluminismo europeo, en el que la cuestión sobre el entusiasmo sería transformado en un problema para la filosofía, la política y la religión de la época.

En su indagación sobre los fanatismos, Alberto Toscano (2017) advierte que el *entusiasmo* era una figura compleja y problemática para los órdenes políticos-religiosos de época, y se vinculaba con un exceso que aseguraba cierta independencia de visión y condensación sentimental, identificado en "aquellos heréticos que presumían hablar directamente con dios" sin autoridades religiosas y instituciones que amortiguen aquel contacto. Un texto de 1646, escrito por Friedrich Spanheim contra la proliferación de grupos anabaptistas y otras disidencias religioso-políticas, advertía lo siguiente sobre el potencial subversivo del entusiasmo:

> "No se sabe qué nombres tienen estas sectas, y porqué motivo éstos se les fueron dados: y éstas son tanto generales como especiales. Las generales son anabaptista, catabaptista, entusiastas, fanatickes y libertinos… Parece ser que de otro modo, se les llama Entusiastas, debido a los entusiasmos, raptos y tales otras cosas, entregados a inspiraciones secretas y divinas, las cuales tienen lugar no solamente de manera única en su sueños, ya sea por exposición a las sagradas escrituras o a determinados puntos de fe, o en dirección de acciones especiales dentro de la vida de un hombre, pero (al menos, por lo que se desprende de ellas) terminan inscribiéndole una autoridad incontrolable, motivo por el cual también se les da el nombre de Fanaticks" (Toscano, op. cit., pp. 107-108).

Vinculable a la imagen de un sentimiento total, en la noción de *fanatismo* como alguien que va al extremo con sus creencias, deseos y expresiones, aparece una sobredimensión de aquello que no forma parte del principio de realidad, pero que sin embargo lo termina afectando drásticamente. La secularidad iluminista explicará el fanatismo como "el efecto de una falsa conciencia que abusa de las cosas sagradas y subordina a la religión a los caprichos de la imaginación y a los desórdenes de las pasiones" (Deleyre en Toscano, op. cit., p. 99). El fanatismo, considerado una desprendimiento enardecido de aquella "otra némesis de la Iluminismo, la superstición" (op. cit., p. 98), no gozaba de buena reputación para un canon epistemológico que ponderaba la lógica racional y el principio de moderación. El fanatismo era concebido por el Iluminismo como una forma de "superstición en acción" (op. cit., p. 98), una que, observa Toscano, no puede comprenderse a través del análisis o la intuición, sino por "la vía de la dramatización, amalgamando la historia, los rumores y la ficción, de sus manifestaciones" (op. cit., pp. 98-99). Este alarmante "entusiasmo por lo abstracto" (op. cit., p. 35), su alto grado de intensidad, estilización y demanda afectiva, así como su capacidad potencial de esparcimiento son algunos de los elementos que caracterizarán el fanatismo en sus distintas expresiones. En su entrada sobre "fanatismo" de su *Diccionario Filosófico* de 1764, Voltaire apuntará que hay que entenderlo "como una locura religiosa, oscura y cruel. Es una enfermedad mental que se contrae como si fuese viruela. Los libros la difunden aún menos que las asambleas y los discursos" (op. cit., p. 103). Toscano nos recuerda cómo el fanatismo fue considerado por su tiempo como una "'locura del pueblo' vinculada a la imitación, comunicación y demagogia, que arrastraba a las masas a un vértigo general" (op. cit., p. 99). El sujeto fanático sería así entendido como "una figura de politización patológica" (op. cit., p. 30), y será justamente esta dimensión social del deseo fanático, capaz de organizar el alma de multitudes, aquello que lo convertirá en potencialmente inmanejable. Es interesante para pensar las maneras en las que el fanático, como objeto de un modelo de "patologización política",

recayó particularmente en las caracterizaciones del anarquismo durante los siglos XIX y XX, de maneras que no han cedido al día de hoy. Toscano nos recuerda las maneras en las que Lombroso consideraba a l*s anarquistas como "histéricos y epilépticos políticos" (op. cit., p. 32), y en esa formulación también encontramos un posible cruce con la demonización de la feminidad, el exceso emocional, la irracionalidad y el histrionismo.





Figura 15: Twist and shout, el desborde fan. Arriba: fan siendo restringida por un policía en el recital de los Beatles en el Sam Houston Coliseum, 19 de agosto de 1963. Fuente: Meet the Beatles, Sarah Schmidt. Abajo: fanáticas de los Beatles retratadas en el especial nª 118, "El Secuestro de los Beatles", de la historieta "Las Grandes Andanzas de Patoruzú e Isidoro" de Dante Quinterno, 27 de septiembre de 1966.

Emile Cioran traza una genealogía del fanatismo político, religioso y cultural como un fenómeno en donde cobra centralidad la idea del espasmo inscripto en el cuerpo (1972). Si bien el aporte de Cioran es clave en tanto iniciativa de desarme crítico del pensamiento dogmático como matriz totalitarista, me interesa centrarme en su caracterización del fanatismo como un fenómeno tanto litúrgico como psicosomático en donde se vuelve central la idea de éxtasis, de una "santidad desenfrenada". La relación íntima entre el fan y sus ideas es de una espesura erótica que no puede negarse, hay un ir y venir entre imagen y adorante que hace que la persona "anime las ideas, proyecte su fuego y sus garras en ellas", así como éstas transportan al fanático "de la lógica a la epilepsia" (Cioran, 1972). Lejos de la pasión individual y recluida del "fan" en abstracto, son las pasiones públicas y sociales de las fans las que enardecen la opinión mediática y social a gran escala, y esto ocurre principalmente al momento en que el amor fan se desbanda hacia lo colectivo y adopta "cuerpo de horda". Varias imágenes remiten a la masa apasionada como una suerte de plasma irracional, enfermante, supersticioso y destructivo; se habla de ella como una fiebre, como extensión insalubre, se apela a la idea del contagio, de pasión incontrolada que produce experiencias gregarias. Ya no es el cuerpo individual el que se sacude en espasmos, sino la sociedad. Al revisar una de las primeras grandes coberturas internacionales del fenómeno *beatlemanía,* Christine Feldman-Barrett comenta:

> "En un artículo de diciembre de 1963 para la revista del *New York Times*, su autor utiliza palabras como 'erupción', 'escaramuza', 'batalla' y 'revuelta' para describir las escenas que siguieron a los Beatles a lo largo de Inglaterra. Al hacer tales asociaciones, el reportero posicionó a la Beatlemanía como otra moda pasajera juvenil fuera de control que requería vigilancia adulta. Sin embargo, en esta ocasión, el pánico moral potencial estaba instigado más bien por colegialas 'histéricas' antes que por jóvenes delincuentes" (2021, p. 44).

Comúnmente en las evaluaciones mediáticas de los fenómenos masivos producidos por los fans leídos en clave de epidemia o locura (la *Beatlemanía*, la *T-rex-manía*, la *Leomanía* de los noventas, la *fiebre Bieber*, etc.), son los movimientos

mayoritariamente sostenidos por chicas adolescentes los que se llevan la peor parte de las caracterizaciones (Rodríguez, 2015): siempre vistas desde una distancia identificada con el centro, parecieran constituir bancos humanos exagerados y violentos, espasmódicos, insanos, oleadas contagiosas de conmoción libradas sobre el mundo cotidiano, sin más conducción aparente que aquel poderoso pacto erótico y afectivo que las seguidoras sostienen con sus imágenes adoradas. En periódicos, noticieros, portales web o programas de radio, estas coberturas hablaban de "arrebatos", "éxtasis", "furor" bajo una misma fórmula corriente sobre el fenómeno fan que se extiende al día de hoy: el periodista adulto reportará desde el corazón de "la locura adolescente" con una mirada adulta aparentemente distanciada, con la objetividad performática de un reportero de guerra frente a cientos de jóvenes muy expresivas. El reportero y la voz editorial acusarán una mirada performáticamente distanciada pero inevitablemente inmantada sobre el hecho, conmovida por otras pasiones como la indignación, estupor, vergüenza. Es, sin duda alguna, una imagen redituable aquella en la que el orden cotidiano de una ciudad se transforma en una aventura salvaje. Así como l*s fans corren y acechan a sus ídolos pero las cámaras de los periodistas aguardan expectantes el estallido fan para comentarlo, lo esperan como espectáculo sensacional y acontecimiento. Con el fondo de una misma nota sostenida compuesta por alaridos adolescentes, estos reporteros de C5N cubren el "furor Bieber" ante la llegada del cantante pop al país en 2011. El reporte hablará de "fans invadiendo hoteles y saltando vallas" casi como si se tratase de una crónica de guerra:

> "Uy, ahí siguen corriendo. Siguen corriendo. ¡Uy, mirá, ahí abrieron la puerta del hotel! Lograron abrir la puerta del hotel y así se descontroló la situación. Lograron abrir una de las puertas del hotel y siguen entrando chicas, la gente de seguridad no da abasto (…) son varios los muchachos de seguridad pero allí están. Se metieron más -se lo llevaron puesto… como 16 All Blacks. (…) Ahí está, se desbandó. Ya no ves gente de seguridad. Se ha salido de cauce. (…) En el listado de '143 cosas que le gustan a Justin Bieber, la número 34 es clave para estas chicas, yo creo que deberían leer la página (…) 'no le gustan las fans locas'. ¡Estoy leyendo textual! (…) Este grupete de pequeñas a Justin Bieber lo dejan hecho una piltrafa humana. (…) Ya todo esto se descontroló totalmente (con chicas metiéndose por la cochera y arriba). Y cuando salen, salen contentos y los que están detrás de las vallas los aplauden como si fuesen sus héroes" (C5N, 2011).

Entre ellos bromean sobre su estado de ánimo, se dicen "calmalas, calmalas", asegurando que "lo van a despedazar si no sale" y "tanto amor te puede matar". Incluso

en coberturas destinadas al consumo fan se traza esta distinción entre seguidoras respetables de aquellas que perdieron la cabeza: “veremos a los fans, y veremos a los freaks”, como nos promete el inicio de un especial televisivo sobre la Leomanía desatada en 1998 tras los estrenos de *Titanic y El Hombre de la Máscara de Hierro* (dreamingleo, 2007). Esta necesidad sensacional sobre las imágenes de los fans, el magnetismo cultural generado por el espectáculo del cuerpo fuera de sí, el exceso de subjetividad, la estridencia en la proclamación, el desborde aparece en muchas de estas coberturas, que le devuelven a sus comentaristas la licencia experta, adulta e informada del tutor que está en lo cierto: “¿qué les pasa a estas chicas?” se preguntan y condenan estas voces, una y otra vez, haciendo de esta perplejidad “objetiva” una herramienta para delimitar a qué lugar le corresponde la lógica y a cuál le corresponde la epilepsia. Este misoginia disfrazada de mesura posiciona a las feminidades como agentes fuera de control, portadoras y promotoras de excesos sentimentales que se comunican y se potencian entre sí a escala masiva (Rodríguez, 2015). Nuevamente, parecieran sentenciar los dueños interpretantes de todas estas imágenes, he allí la condición de la feminidad, ser una cámara abisal poblada por todo tipo de deseos y apetitos rábicos, reconocible por su complicidad prodigiosa con las alucinaciones y los instintos, por su falta de pragmatismo y su tozudez para dejarse regir por el principio de realidad, por su incapacidad y negligencia para desenvolverse por un mundo que ha sido reclamado por la razón (sexual) adulta y masculina.




Vamos, nena, vamos...


Vamos, suelta todo...
libérate...


¿Es necesario que llores por eso?

Figura 16. Lágrimas de fan. Dos momentos del documental The Compleat Beatles de Patrick Montgomery, 1982.

En su tesis sobre la recepción local de los Beatles y del fenómeno de la Beatlemanía en la Argentina durante 1964, Rodrigo Buján apuntará sobre los modos en los que "las fans son construidas como una amenaza", remitiéndose a coberturas de prensa como la de Diario *Crónica* en donde se habla de "jovencitas admiradoras tan peligrosas en turba como las famosas hormigas amazónicas" (2006, p. 121), *Leoplán* describiendo cómo aquellos "jóvenes frenéticos se abalanzaban sobre los artistas, arañándolos. Resultaba realmente peligroso estar cerca de uno de ellos" (op. cit., p. 121), o *Primera Plana* resaltando lo distinguible que resultaban los"chillidos de una jauría de fanáticos" (op. cit., p. 124). Esta agresividad será algo invocado por sus propios fans. No por nada en contextos locales el fenómeno de la Beatlemanía fue encuadrado en una suerte de ontología juvenil denominada la "iracundia", que involucraba elementos estéticos, performáticos y sexuales que tenían que ver con el descontrol social, con "imágenes de adolescentes, rock n' roll y multitudes fuera de control"[57].

En una cobertura de CQC sobre la visita de Justin Bieber a la Argentina en el 2011, posteriormente viralizada como meme de Internet, se le preguntaba a un grupo de fans el motivo de su amor por el ídolo pop. Ante la pregunta "¿qué le harías si lo tienen en frente?", uno de ell*s responde "yo le hago de todo menos decirle te quiero" (Vaso, 2011). No es tanto una admiración respetable o una forma de sublimación romántica lo que el fan que los medios buscan, aquel que se expresa, que somatiza, que manifiesta su deseo sin límites de la forma más física posible. Aquí aparece el fan desmedido, desbordado, el fan que temen incluso los mismos artistas, como recuerda un periodista en 1956, "al momento en que las fans de Sinatra habían irrumpido en Times Square, desgarrándose las ropas al momento en que se les arrebató la oportunidad de desvestir y probablemente desmembrar a su ídolo" (Foley, 1956, p. 4). Mientras que los discursos de medios masivos y figuras de autoridad coincidían en este retrato acusatorio de los movimientos jóvenes, en las propias palabras de sus protagonistas, aquello que sus ídolos adorados les hacían sentir era tan fuerte que no les quedaba otra opción que

[57] "En la cobertura de prensa, los peligros de la violencia, la bebida, las drogas y la mezcla sexual y racial ha estado vinculada a la música popular protagonizada por jóvenes. De particular preocupación, son las influencias de letras supuestamente licenciosas y ritmos barbáricos. Multitudes de adolescentes fans de la música han sido descriptas como animales y depravadas, bajo el hechizo de su forma musical elegida" (Jenson, 1992, p. 12)"

entregarse a la expresión desaforada. Así defendía su comportamiento Janie Butterfield, una joven fan texana frente al fenómeno de “Elvis, el de la pelvis rotadora”:

> “Señores – sé por experiencia que es imposible sentarse quieta mientras Elvis está sobre el escenario. Su estilo de voz nos enloquece. Tenemos que hacer algo. Patear el asiento de adelante, o dejar salir un ‘aullido rebelde’ o algo.” (op. cit. , p. 4)

No fui yo, sino es la imagen maldita la que me hace moverme así, y lo que resulta aún más característico de la sensibilidad fan, gritar. Maureen Lipman, una participante beatlemaníaca describe en retrospectiva su primer concierto Beatle y su extraordinario proceso de conversión:

> “Durante el concierto, la música quedó completamente ahogada bajo el griterío (…) Alguien muy cerca mío gritó el más penetrante de los alaridos, un grito de apareamiento primal (…) El sudor corría por mi labio superior y por debajo de mis axilas vírgentes. El griterío estaba creciendo en volumen e intensidad. Alguien estaba a punto de estallar. Me dí cuenta con un shock eléctrico que quien estaba gritando era yo”. (Ferrier, 2023)



Figura 17: Fanática de Elvis Presley gritando y desfalleciendo en un concierto en el Estadio de Filadelphia, 6 de abril de 1957. Fuente: AP Photo/Bill Ingraham.

En este testimonio, la autora señala cómo, al final del concierto, l*s trabajador*s del lugar "barrieron 40 pares de bombachas abandonadas" (op. cit.). La pasión como un flechazo irracional que se abría por sobre lo existente corría el riesgo de engullirse todo lo demás, haciendo naufragar espacio objetivo y subjetivo, y dejando un campo de desgarros físicos. Este tipo de imágenes sobre la feroz incontinencia de un deseo femenino generaría todo tipo de especulaciones psicosexuales, místicas, diagnósticos culturales entre la prensa masiva, las opiniones autorizadas y se consumiría como una marca de época.

Al llegar a los Estados Unidos en 1966, durante una conferencia de prensa que dieron en Los Ángeles se les preguntó a los Beatles, los presuntos responsables de ese fenómeno, "¿cómo definirías a la Beatlemanía?", John Lennon contesta modestamente: "no puedo definirla, muchos lo han intentado. Yo no lo haré. Dejénselo a los psicólogos, dejen que sean ellos los que la malinterpreten" (Aromas y Páginas, 2015). Dos años más tarde, en 1966, el psicólogo social A. J. W. Taylor escribiría su artículo "Beatlemania – A Study in Adolescent Enthusiasm", un abordaje paradigmático que posteriormente describiría como "el primer y único estudio basado en datos sobre excitación de audiencia de masas del que se tenga registro". Allí le contestaba al estupor de época que no sabía cómo leer los extraños desvaríos adolescentes desencadenados por la mera alusión a los Beatles, y buscaba en esta epidemia de "gritos y comportamientos histéricos involuntarios" algún rastro de explicación psicopatológica que pueda ir más allá del pánico moral y los pedidos de disciplina social que tenían muchas de estas coberturas. Este estudio se basó en un trabajo de observación en campo (que incluía la descripción de las repercusiones tras la reciente visita de los Beatles a ese país), y una serie de entrevistas y test realizados a una recorte de 345 adolescentes neozelandeses, divid*s por el trabajo en "entusiastas", "resistentes" y "moderadamente interesad*s". Refiriéndose a antecedentes históricos que compartían con la Beatlemanía la experiencia atávica de la posesión y la agitación corporal en masa, yendo de los rituales dionisíacos a las epidemias de baile masivo en el medioevo, Taylor sintetizaba las particularidades de esta extraña convulsión social diagnosticada.

> "(…) Las características de la Beatlemanía se describían como un comportamiento gritón, histérico, involuntario, que era exhibido principalmente por chicas adolescentes. Reacciones similares habían sido producidas

anteriormente por solistas y cantantes, pero los Beatles estaban entre los pocos grupos de entertainers contemporáneos en lograr este efecto" (1966, p. 81).

En una sección relevada de la entrevista les preguntaba a l*s participantes más enardecid*s, "¿Cómo te sentís en relación a los Beatles?", y algun*s de las entrevistad*s respondían:

"- No puedo describir mi sensación muy bien, salvo decir que el ritmo y sus personalidades me mueven tanto que tengo que gritar mi apreciación. Me emocioné mucho.
- L*s adolescentes querían que algo como esto ocurriera, y aquí está.
- Ellos me hacen sentir ganas de reír y llorar al mismo tiempo.
- Después de cantar y aplaudir junto a ellos, sentí que los conocía." (op. cit., p. 83)

Taylor encuadra a la Beatlemanía de este modo: "ellos sentían intuitivamente que las personas jóvenes necesitaban una oportunidad para ser estimulad*s, y de hecho, solamente comenzaron a ser exitosos cuando alentaron a su público a gritar" (1966, p. 84). El éxito sin precedentes de los Beatles se vinculaba con un modo particular de contacto con la población joven, singularizado por su escala e intensidad. El factor de la energía que proporcionaba este contacto era sin duda alguna el elemento destacado. En una cobertura exclusiva de Universal International News sobre el regreso de los Beatles a Inglaterra en 1964, las imágenes de jóvenes fans exhaust*s, acampando en el suelo del aeropuerto, sobre un remolino de pancartas y regalos, contrasta enormemente con un despliegue de energía fan en acción, que se desata un par de planos después, cuando el avión con los cuatro liverpoolenses arriba: aquí pasamos a ver chicas gritando mientras sacuden vallas, fans corriendo por las calles, capós de autos y tejados y todo tipo de sucesos somáticos. En un momento, la voz over del noticiero relata sobre un mar de bocas abiertas y cuerpos acumulados:

"Sus gritos resuenan de un modo increíble. En este sitio, en este momento extraño, se calcula que esta multitud genera suficiente energía como para poner tres misiles atómicos en órbita y generar la energía para 54000 radios a transistores" (Popov, 2012).

El signo idiosincrásico de la Beatlemanía, aquello que indicaba la proximidad espacial de los ídolos y la resonancia somática de sus seguidor*s, fueron los gritos de sus seguidoras. El sentido del grito no podía explicarse por un único motivo, era una

acción que llamaba a la reproducción, y ni los fans podían llegar a explicarlo. Candy Leonard, socióloga fan y estudiosa del fenómeno afirmará que "el grito por los Beatles comunicaba excitación, una pérdida de inhibición, un rugido de lujuria, una forma de participación en vivo y una manera de decirle gracias a la banda" (2014). Por otra parte, este agradecimiento no pasaba por lo que un* pudiese articular racionalmente. En su abordaje sobre el grito como expresión quintaesencial de la irracionalidad fan, Mark Duffet plantea que: "si gritar de hecho 'dice' algo, esto expresa emoción más allá de palabras, emoción de un timbre y una intensidad para la cual las palabras no son adecuadas" (2017, p. 149). "No tod*s l*s fans gritan", comenta el autor, "pero aquell*s que lo hacen son indudablemente fans dado que expresan su posición en el campo de saberes fandom de una manera emocional" (op. cit., p. 151). Gritar es incluso molesto y sancionable para otros fans, y como comenté anteriormente, aquell*s antipátic*s a los efectos producidos por los Beatles sobre sus pares generacionales indicaban que una de "las cosas que l*s diferenciaban de cualquier grupo que hayan conocido", y que los volvían particularmente irritables, era que éstos "tenían por seguidoras a chicas gritando".





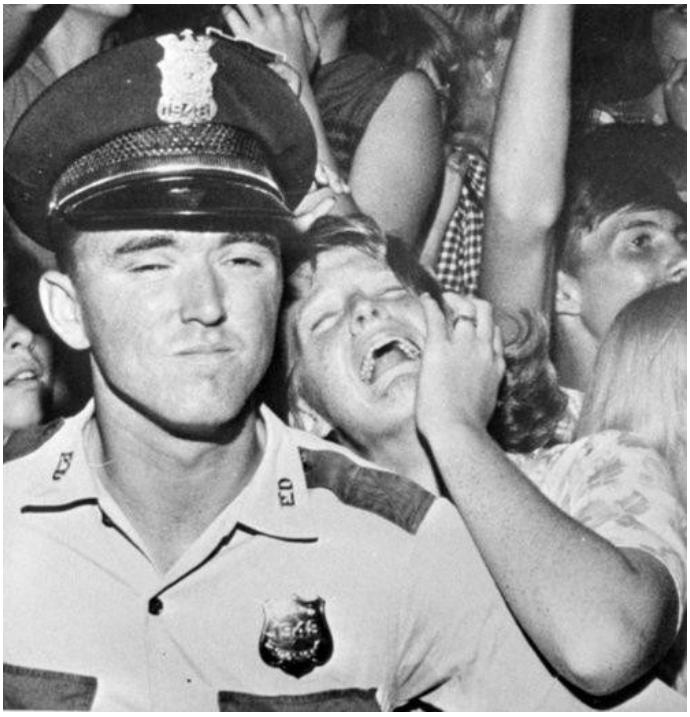


Figura 18: Imágenes que se escuchan: incontinencia auditiva fan. Arriba, izq. a der.: la Beatlemanía en América. Fotografía: William Lovelace. Fuente: Getty Images. Recorte de policías cubriéndose los oídos ante los gritos fans, 6 de abril 1964. Abajo: fan gritando al oído de un policía, concierto de Los Beatles en el Sam Houston Coliseum de Texas, 19 de agosto 1965. Fuente: Houston Chronicle.

Es importante remarcar que estos comportamientos altamente generizados no concernían únicamente a jóvenes mujeres, sino que en todo caso feminizaban o reforzaban cualidades femeninas en sus sujetos. Había en ese sentido, jóvenes fans tan capaces de chillidos, arrobamientos, espasmos y desmayos como sus compañeras de fandom, y era justamente esa clase de fisicalidad extrema con la que expresaban su compromiso afectivo, aquello que los inferiorizaba frente a otros seguidores masculinos, aquello que los vuelve un remanente vergonzoso y muchas veces invisible en numerosas recapitulaciones fan. Mark Duffet observa:

> "Dado que las chicas adolescentes y los hombres gays suelen considerarse usualmente como chillon*s, las asunciones discutidas más arriba reflejan una imaginación generizada. Los miembros de la audiencia masculina a menudo pueden llegar a 'vociferar', pero supuestamente no gritan, ni tampoco lo hacen aquellas personas que están en control de sus emociones, incluyendo a las

> mujeres ‘maduras’. Gritar es algo percibido como no masculino, femenino o afeminado. Otros términos que codifican al fandom como ‘excesivo’ dentro de abordajes de la música en vivo -particularmente ‘histeria’, ‘ropa interior arrojada’ e ‘incontinencia’- también refleja ansiedades sobre lujuria descontrolada. En este sentido, gritar se asume como una forma desatada de deseo femenino o gay, expresado colectivamente en público; el ‘sobrecalentamiento’ que ocurre cuando l*s fans están abrumad*s por su deseo o cargados de excitación y ansiedad asociada” (op. cit., p. 144)

La idea de una emanación no verbal, deliberadamente irracional, capaz de desencadenar por contagio todo un hervidero de resonancias pasionales, sigue siendo difícil de lidiar para el orden racionalizante del conocimiento formal. Duffet considera que la acción de gritar se encuentra activamente subestimado en el abordaje académico del fenómeno fandom, al constituir una suerte de “recordatorio incómodo, algo que fácilmente justifica estereotipos negativos” (op. cit., p. 143). En este excedente libidinal reside la base del desprecio hacia el fan, dado que, así como lo señala Duffet, el grito del fan es una forma de excreción catártica del cuerpo, un método temporario para perder la compostura. Gritar supone un “estado de adoración y un estado de caos” donde se pierde todo atisbo de civilización, y se busca deliberadamente dar paso a esta enorme experiencia de alteración de los sentidos, que se vive junto a otr*s.

> “Aquello que es ‘contagioso’ no es tanto el gritar en sí mismo, sino la voluntad de miembros de la audiencia en contradecir un tabú que prescribe formas de conducta femenina más atemperadas en público (Ehrenreich, Hess y Jacobs, 1992). Esto genera un poderoso sentido de emancipación; las fans femeninas que gritan ‘se apropian’ no sólo de sus héroes, sino de su derecho colectivo de expresar emocionalmente tal sentido de pertenencia” (op. cit., p. 149).

Muchas de las lecturas psicosexuales de este fenómeno apuntaban a una economía de sublimación. Así lo comenta una especialista de *Science News Letter* en 1964 cuando sostenía que, así como “los muchachos tenían a los deportes como un canal para descargar su energía”, conductas feminizadas como “gritar y desmayarse por los Beatles ofrecían ‘una descarga de energía sexual’” (1964, p. 141). Una fan del grupo juvenil inglés Bay City Rollers describía cómo funcionaba este ejercicio de acumulación y descarga energética en los setentas: “durante el año vemos imágenes de ell*s, y recibimos cartas (del fan club) sobre ellos, y todo eso se está caldeando dentro tuyo. Así que cuando llegás a verlos en el escenario, simplemente gritás” (Duffet, 2017, p. 150). Por su parte, Patrick Burke se pregunta hasta qué punto lo que ocurría cuando

las jóvenes gritaban, era la apertura de una válvula de escape que dispersaba energía sexual ominosa, o si en todo caso, en comunidad, aquella energía era "peligrosamente amplificada" (2013). Independientemente de su motivación o lógica interna, los tumultos, gritos, agitación y contagio de masas sucedían y cobraba cuerpo en las calles una expresión feminizada, subestimada de deseo, pero a la vez profundamente temida y anatemizada por la sociedad. Gritar es la desembocadura de una experiencia colectiva de intensificación pasional que se va armando en el tiempo. Gritar es entonces un modo de hacer red, de reconocerse entre pares, de perder la cabeza de a much*s y explorar un cuerpo encabritado, perdido en mil direcciones sintientes. ¿Manipulación? L*s fans no son tan ingenu*s como para no reconocer sus ganas de dejarse llevar. El artista en todo esto pareciera ser tan sólo la excusa, el canal que falsamente comanda esta necesidad de gritar y ser arrebatad*s. Candy Leonard en su maravilloso relevamiento oral de la Beatlemanía, revela el método que se esconde detrás de esta locura:

> "Las fans decían que, al prepararse para un concierto en vivo de los Beatles, solían discutir con sus amigas de antemano sobre si iban a gritar o no -no tanto a modo de desafío entre ellas, sino conspirando a hacer algo tan inhabitualmente atrevido, expresivo y libre -algo que no podrían hacer en ningún otro lado. Algunas decían que, en el contagio de la multitud, no podían evitar perder sus inhibiciones" (2014).

No se trata de subordinación, una reverencia vertical hacia un ídolo, sino de encontrarse en un amor. Desde ya, muchos de estos gritos y expresiones públicas de rapto fan habían sido planificado deliberadamente por artífices de la industria cultural, como demuestran anécdotas caso del agente de prensa de Frank Sinatra, George Evans, contratando a una docena de jóvenes fans para gritar y desmayarse o Simon Napier-Bell, el manager de los Rolling Stones, que planificaba los shows de la banda a comienzos de los sesenta con aullidos y golpes en las butacas, anunciando un tipo de entusiasmo que sabía de fácil replicación (Burke, 2013). Aún así, lo que ocurría con l*s fans se iba de las manos, era un desencadenamiento en donde much*s de est*s fans terminaban abriendo a fuerza de manos y gritos un espacio no permitido de experiencia y comunalidad expresiva temporaria. Se trata de encontrarse en este amor loco, en esta zona autónoma surrealista, en este caos arremolinado donde como multitud jugamos a acercarnos a lo remoto, acercándonos entre nosotr*s, experimentamos todo aquello que no nos dejaron. Nos entrenamos en el desquicie, en la desobediencia. Allí donde se disuelven los programas, aparece la expresión amorosa. Está bien que otr*s no lo entiendan, está bien que esto sea algo que nos convierte en un fenómeno a ser comentando siempre de afuera, allí donde la palabra se articula.

El poeta beat Amiri Baraka que no creía en Elvis[58], pero sí se consideraba un apóstol en la deificación de James Brown, describe en una historia corta titulada "The Screamers" de 1967, el tipo de experiencia emocional y resonancias catárticas que el saxofonista Lynn Hope generaba sobre una audiencia negra en un club nocturno de Newark, caracterizando "la forma de la revolución más dulce" que luego será brutalmente reprimida por la policía, quien verá en esas manifestaciones un miasma de desequilibrio social: "nosotr*s gritamos y gritamos ante la nítida imagen de nosotr*s como siempre deberíamos ser. Extátic*s, complet*s, involucrad*s en una expresión comunal secreta" (1991, p. 176). El relato finaliza con una instancia de disipación, en donde los gritos de algún modo continúan ejerciendo su recordatorio energético de la conjunción común vivida minutos atrás:

> "durante un rato, antes de que la guerra haya alcanzado su cúspide, Lynn y sus músic*s, un puñado de otr*s tont*s y yo, todavía marchábamos, gritando sobre la multitud enloquecida. Por las veredas, por el salón, a mitad de las escaleras, luego tod*s nos separamos en direcciones diferentes, para salvar aquello que cada un* de nosotr*s creía amar" (op. cit., p. 177).

2.4. Abran paso a las enfermas de amor

Los temores sobre una audiencia posesa y cautiva, ya no arrullada sobre las formas narcóticas de la veneración estética, sino a caballo de un furor hormonal desenfrenado tienen una historia profusa en ejemplos. Una de las primeras formas de patologizar esta pasión fanática de masas y los extraños desarreglos que generaba en el cuerpo fue la "Lisztomanía", un término acuñado por el poeta romántico Heinrich Hein en su reseña sobre el concierto berlinés de Franz Liszt para el folletín de la temporada musical de 1844. El reporte comienza con Hein expresando su escepticismo inicial frente a los difundidos rumores de los "conjuros de desmayo desatados en Alemania" por el impetuoso Liszt, considerado el primero de los "solistas virtuosos", atestiguando los poderes del carismático compositor para conmocionar a su audiencia, sumergiéndola en un torbellino de energía exaltada. Durante su primer concierto en Berlín, el poeta no podía dar crédito a sus ojos:

> "Ésta no era ciertamente la audiencia berlinesa sentimentalizante y germánicamente sentimental ante la cual Liszt tocaba, bastante solo, o en todo

[58] "Si Elvis es / un/Rey/ ¿Quién es James Brown?, ¿Dios?", se pregunta Baraka en su brevísimo poema-descargo "In The Funk World".

caso, acompañado únicamente de su genio. Aún así, ¡la manera convulsiva en la que su mera apariencia las afectada! ¡Qué bullicioso era el aplauso que lo saludaba!… ¡Qué aclamado fue! ¡Una auténtica locura, una jamás escuchada en los anales del furor!" (1922, p. 457)

No se trataba de un regocijo estético que incentivaba a la interioridad, sino que el disfrute de Liszt (no sólo de su música, sino de toda su performance, su rostro angélico, su larga y espesa cabellera rubia y sus manierismos arrebatados a la hora de entregarse al piano) exigía la exteriorización escandalosa. El autor describe cómo a los pies del músico se arremolinan ramos de flores de su audiencia adorante, y la imagen de Liszt recibiendo esta lluvia, y agraciando a su público con una de las camelias rojas y luciéndola en su ojal como trofeo. El autor se queda perplejo por la manera en la que su público, much*s de ell*s, soldad*s que venían de la guerra en África, se entrega al furor, cómo es que se lo permiten. Termina por reconocer:

"La acción eléctrica de una naturaleza demoníaca sobre una multitud abigarrada, el poder contagioso del éxtasis, y quizás un magnetismo de la música en sí misma, que es un malestar espiritual que vibra en la mayoría de nosotr*s – todos estos fenómenos jamás me impactaron tan significativa o dolorosamente como en el concierto de Liszt" (1922, p. 458).

Inmortalizadas por la prensa y los rumores de su época, las reacciones características del efecto febril que Liszt producía en su audiencia, notoriamente en su público femenino, era estallidos de carcajadas y alaridos que sacudían los auditorios, contorsiones y desmayos en serie, mujeres desesperadas por coleccionar bucles del compositor (llegando a cortar un mechón de pelo en un concierto) o los pañuelos con el que éste se quitaba el sudor, que hacían brazaletes de las cuerdas rotas del piano o que eran capaces de cazar las colillas de cigarrillo desechadas para guardarles como relicarios en su escote. "¿Cuál es la causa de este fenómeno?", se pregunta Heine para luego responderse: "la solución a este interrogante pertenece más a la provincia de la patología que a la de la estética" (op. cit., p. 458). En su reseña de 1844, el poeta admite haber consultado sobre "la magia que nuestro Liszt ejerce en su público" con un "físico cuya especialidad son los desórdenes de las mujeres".

"(Él) sonreía misteriosamente y me contó muchas cosas sobre magnetismo, galvanismo, electricidad, contagio en un ambiente sobrecalentando en el que hay un gran número de velas encendidas y gran número de mortales perfumados y sudorosos, de epilepsias histriónicas o fiebre de escenarios, del fenómeno de las

cosquillas, de las cantáridas musicales y otros asuntos insidiosos que creo vinculados a los misterios de la Bona Dea" (op. cit., p. 458).

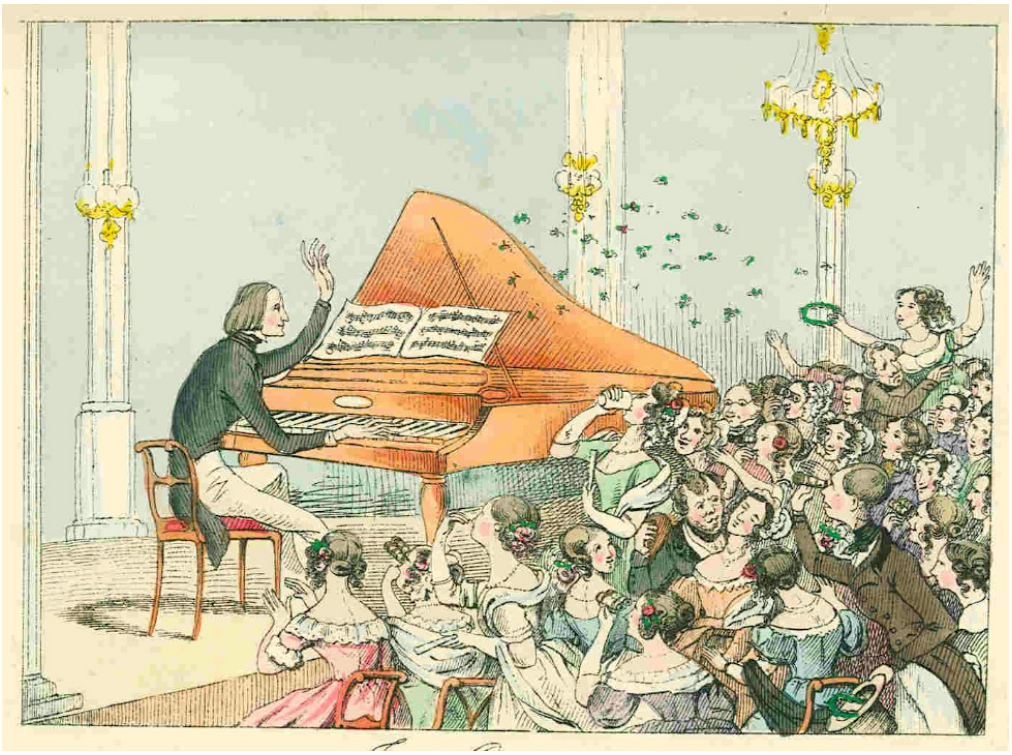


Figura 19: "Lizstomanía", caricatura de Theodor Hosemann, 1842. Nótese el desmayo de una joven a la derecha del pianista.

La Lizstomanía puede considerarse un temprano caso emblemático de las poderosas cuerdas invisibles en las que se entrama esta compleja liturgia erótica entre un ídolo a la distancia y sus seguidoras amuchadas en un amor, así como de los histriónicos resortes expresivos con las que las fans se comunican con su objeto de adoración En su blog sobre la historia de Elvis, Alan Hanson (2010) comenta el efecto que ejercía este simulacro de penetrar a la audiencia, la primera vez que el cantante eligió un micrófono de pie en lugar de una guitarra, la importancia quedó puesta más bien centrada en el poderío sexual del músico. Hanson describirá la interpretación de la canción "Hound Dog" en el programa de televisión estadounidense Milton Berle's Show de 1956 como aquel momento en el que nace el mito erótico de Elvis "La Pelvis":

> “en lugar de una guitarra, Presley usó un micrófono de pie como accesorio. Los primeros 90 segundos tuvieron un ritmo animado, con Elvis moviéndose de un lado a otro, tomando el micrófono por la garganta y manteniendo las caderas, piernas y pies en movimiento. El minuto final fue más provocativo aún. Desacelerando el ritmo, Elvis llevaba el micrófono hacia él y realizaba una serie de lentos movimientos pélvicos. El micrófono bien podría haber representado a un objeto fálico o a una mujer a la cual Elvis le estaba haciendo el amor. De cualquiera de las dos formas, el simbolismo sexual era demasiado obvio” (2010).

Sus seguidoras eran detonadas irracionalmente por estos movimientos y se entregaban a un poderoso frenesí, en el que de manera similar al éxtasis teresiano, el ídolo se convertía en el mejor amante que podía haber. Jugar a bailar, invocar en conjunto aquellos hilos que nos mueven, confiar en la manifestación de las fuerzas cuando nos encontramos y encontrarse aquí se espeja en el modo en que las fans, según se quiera pensarlo, pasan a ser poseídas o practican un exorcismo. Algo pasa, decididamente, algo que está por fuera de toda comprensión, sólo hace falta estar allí para entenderlo, para dejarse llevar. Después de todo, ¿son las fans quiénes meramente reciben, rindiéndose sin más al irresistible magnetismo de su ídolo, o bien quiénes construyen aquella situación de escalada y desinhibición sentimental, capaz de sortear el reparto de convenciones cívicas?

Cuando los surrealistas André Breton y Louis Aragon saludaron a la histeria en 1928 en el cincuentenario de su descubrimiento-invención, propusieron considerarla ya no como “un fenómeno patológico” sino “un medio supremo de expresión” (2007). Sin embargo, hasta nuestros días, *histeria* e *histéric** sigue vigentes como atribuciones denostadoras, una manera de señalar un exceso o falla de sensibilidad, impugnar a determinados sujetos a quienes se concibe como un conjunto de fibras volátiles, entidades fragmentadas favorables a la discontinuidades, revoluciones e inconsistencias. La histeria es índice de insensatez sexual y afectiva, la histérica cambia sin poder evitarlo; así como también son tachadas de histéricas las expresiones irresueltas, todo aquello que demuestre que el gobierno de sí ha fracasado frente a las erráticas (antojadizas) demostraciones de un deseo agresivo y desorientado. En este sentido, la pasión y el cuerpo del fan pueden concebirse y a menudo son socialmente revisado como manifestaciones histéricas, si pensamos en los términos con los que históricamente la histeria fue caracterizada como un modo de nombrar *el pasar el mundo por el cuerpo*, un tremor enemigo de la jurisdicción que establece las fronteras entre interior y exterior, entre lo que es propio y lo que es ajeno. En 1998, en pleno

apogeo de los hitos de taquilla *Titanic* y *El Hombre de la Máscara de Hierro*, una cobertura de la Nación caracterizaba una nueva manía que había tomado desprevenida a la sociedad, la *Leomania*:

> "(…) el momento el frenesí parece inseparable del no menos intenso culto desatado por el protagonista del film, Leonardo DiCaprio, particularmente entre las adolescentes. Tanto que es difícil determinar quién arrastra a quién. Algunas de las más populares columnas de consejos sentimentales de los diarios consignan una avalancha de cartas de padres desesperados pidiendo ayuda sobre cómo lidiar con sus hijas. Una madre escribe que su hija de 13 años ha visto la película ocho veces en la misma semana, ha empapelado sus habitaciones con pósters del actor y no parece tener otro tema de conversación, entre espasmos de intensa melancolía, que los ojos de DiCaprio" (Diament, 1998).

La figura de la fan histérica estaba a la orden del día, porque habían existido previamente numerosas formas de patologización y demonización del deseo femenino que coincidían en un frenesí de opinión en donde expertos de la época se apresuraban para especular sobre la lógica y funcionamiento de un tipo comportamiento disruptivo, sin sentido, que se contagiaba entre jovencitas con la velocidad de un rayo. Un siglo antes, a comienzos del París de la Belle Époque, dentro de prestigiosas clínicas e internados de Europa, existía una población recluida de muchachas que condensaba el "desecho femenino" de la Nación, mayormente mujeres sin techo y proletarias, muchas de ellas consideradas infractoras de la ley, tildadas de "locas" y "asociales", que soportaban todo tipo de examinaciones y evaluaciones por parte de un tribunal docto que se ponían en el lugar nunca desactualizado del confesor, aquel que busca extraer verdades duras de cuerpos blandos. Todas estas jóvenes internadas pertenecían a una supuesta clase de sujetos ilógicos que desafiaban los parámetros del conocimiento científico existente: estas mujeres entraban en violentas crisis, hablaban en lenguas incognoscibles, estallaban en risas, se prestaban a curiosos patrones de comportamiento, reiteraciones obstinadas o agresivas descompensaciones, sus cuerpos se sacudían como velas y en muchos casos asumían posturas que desafiaban lo gravitacional o remitían a los cuadros de pasiones religiosas. Sus ataques eran exhibidos en vivo todos los martes y presentados por el neurólogo Jean-Martin Charcot en el anfiteatro de la clínica de Salpêtrière en París, frente a un tribunal de científicos que asistían como espectadores intrigados. Los síntomas desbordaban y construían fabulosas exteriorizaciones que, bajo el nombre diagnóstico de "ataques de histeria", excitaban la fantasía clínica sin que mediara ninguna explicación certera que pudiera dar cuenta del fenómeno psico/somático.

> “La histeria no es tan sólo un suceso sentimental: los afectos se convierten en ella en catástrofes corporales, en enigmática y violenta espacialidad. Si se ha apelado al útero y al encéfalo, es porque ambos eran crisoles de fantasmas, en los que bebían la ignorancia y el desasosiego de los médicos. Cuando la causa se les escapaba, era por culpa del útero o si no de alguna oscuridad central situada en la parte posterior de la cabeza. Sí, la histeria fue prodigio y drama de las profundidades: se buscaban por tanto agentes iniciadores en la cabeza (…) y agentes consolidantes en el fondo del sexo, que es el otro del rostro y, por ello, connivente con él” (Didi-Huberman, 2007, p. 103).

En su maravilloso estudio de 1982, *La Invención de la Histeria*, Georges Didi-Huberman relata justamente el modo en el que, cocinada en unidades de reclusión, la histeria proveyó de una extraordinaria máquina de especulación infinita para el pensamiento secular moderno, obsesionado con la figura del *cuerpo sensacional*, saturado de desórdenes pasionales. Las afecciones de las histéricas operaban eran cuerdas y empujes invisibles, que ningún “experto” sabía con certeza de dónde provenían pero cuyos efectos se comprobaban en el cuerpo subjetivo, que se consolidaba como poderosa pantalla productora de visualidad e interpretación para la mirada experta y objetiva. De este modo, *lo irrepresentable de una pasión devenía incontrolable*, desatándose como histeria, tomando por medio un cuerpo que hacía que las afecciones se magnificaran a los ojos de los intérpretes, espectadores a distancia, como una linterna mágica dolorosa.





Figura 20: Cómo tratar los misterios del alma femenina. Arriba: Sesión de Hipnosis de Richard Berg, 1887. Colección: Nationalmuseum. Abajo: Hipnosis en Schrenck Notzing de Albert von Keller, 1885. Colección: Kunsthaus Zürich.

En el primer volumen de Historia de la Sexualidad (2007), Michel Foucault destaca la *histerización del cuerpo de la mujer* como una estrategia para contener a las mujeres y a su autonomía sexual y corporal al campo médico del saber-poder a través de la figura de una patología de los nervios que le sería intrínseca[59]. Así como la maternidad formaba parte de un destino orgánico, la histeria constituía un reverso negativo igualmente sellado con el cuerpo. Las histéricas eran una provisión inagotable de material interpretativo femenino para la profesión clínica de aquel entonces, obsesionada por una enfermedad cuya existencia estuvo en duda desde el comienzo y que bien podía llegar a significarlo todo. Para los "expertos", el cuerpo de las mujeres se transformó en una suerte de pizarra mágica, un alfabeto de misterios profundos que, de ser leído a conciencia y con los instrumentos técnicos apropiados, podía llegar a enseñar las verdades más extraordinarias del alma y su interioridad nerviosa. Ya a partir del

[59] Si bien Foucault concibe a la histerización de la mujer como un paradigma central para la configuración moderna de la sexualidad, su análisis no profundiza en la dimensión visual que posee esta construcción clínica, como sí lo hace Didi-Huberman en su estudio.

siglo XVIII, había comenzado a asentarse muy fuertemente una semiología clínica obsesionada con la imagen de la enfermedad como un sistema de signos, articulada como una sintaxis coherente por el experto que observa, conecta los síntomas entre sí, deduce y determina un veredicto. Las lógicas de tratamiento para la histeria, un padecimiento tan espectacular en el que el cuerpo el que posa contra su voluntad, liberando imágenes compulsivamente, no dejaban de servirse para sus fines de medios mágicos de sugestión, tales como la utilización de hipnosis, el registro de aparatos fotográficos y dispositivos ópticos que abundaban como atractivo de ferias, las altisonantes puestas en escena y el comentario carismático del "experto" que terminaba instruyendo a sus compañer*s en los modos distintos en los que la "verdad" (generalmente sexual) del cuerpo de las mujeres podía llegar a ser leído. Los dispositivos de captura de las imágenes tenían una función probatoria, oficiar de registro y permitir mayor acceso al detalle, a la detención y desglose secuencial de los acontecimientos histéricos; pero también permitieron construir toda una serie de fuertes analogías ficcionales, particularmente en relación a motivos religiosos, en las que las que cada pose fotográfica era considerada exponente ejemplar de la cadena narrativa histérica. Como señala Georges Didi-Huberman, la mirada clínica en la modernidad tiene esa paradójica propiedad de solamente entender un lenguaje en el momento en el que se percibe un espectáculo. Según plantea el autor, "la histeria fue, a lo largo de toda su historia, un dolor que se vio forzado a ser inventado como espectáculo y como imagen" (2007, p. 11).



Figura 21: Reproducción de la serie de fotos "Las Actitudes Pasionales" para la nota "Le Cinquantenaire de L'Hysterie", revista La Révolution Surréaliste nº 11, 1928.

Difícil de explicar, fácil de ver. Fragmentada en manifestaciones y escurridiza, la histeria era un fenómeno profusamente comentado a lo largo de este tiempo, en el que cada caso insular parecía dar lugar a una nueva hipótesis que desmentía todo lo anteriormente dicho. En su estudio vernáculo sobre la histeria de 1887, "La imaginación y las pasiones como causas de enfermedades", el médico argentino Lucas Arrayagaray notará un nexo conductor en las distintas expresiones histéricas:

> "Si penetramos en la esencia de cada una de ellas, se nota una gran similitud en su textura íntima, puesto que consisten en solicitaciones más o menos vivaces, que impulsan la naturaleza hacia actividades exageradas y fuera del orden fisiológico. Es una sacudida impresa a los instintos, es un desorden impetuoso do sentimientos y una exaltación mórbida de las facultades, provocadas por estímulos físicos o psíquicos. Estas impresiones se trasmiten a la economía toda

siguiendo las vías que les ofrecen los nervios, y poseen el triste privilegio de quebrantar el cuerpo y el alma (…) ” (2019, p. 146).

Serán aquellas personas con un mundo interior más fácilmente conmovible, de sensibilidad más impresionable, es decir, quiénes resulten más propensas, más atractivas al accionar misterioso de las imágenes. Arrayagaray dirá entonces que “las personas crédulas, fanáticas y débiles, las jóvenes preocupadas con lecturas que exaltan el sentimentalismo y los niños conmovidos por cuentos fantásticos y terroríficos, son los candidatos obligados de estos pasajeros trastornos del espíritu (2019, p. 150). En este sentido, la historia de la histeria forma parte de la enorme batería genealógica de ansiedades en torno a los descalces e impredecibles economías de contagio de las imágenes, su capacidad de intervenir e influenciar el reino de los vivos con sus dictados sobrenaturales. Las “imágenes pasionales” de l*s sant*s aparecen sobreimpresas en los comportamientos de las detenidas en Salpêtrière, o en todo caso, por vía del arte y el mito, aún los más racionales médicos aprenderán a leerlas de este modo los destellos de una irracionalidad suelta, seductora, transmitida vía imagen. Como plantea Sander L. Gilman en “The image of the hysteric”, tanto en la paciente como en el médico, hay un sentido compartido acerca de la importancia de la imagen:

> “La paciente aprende a ser una paciente, tal cómo lo vemos espejado tan bien en la pintura de André Brouillet sobre Charcot, sólo a partir de la representación de la manera en la que el médico desea ver (y por consiguiente, conocer) al paciente como el recipiente de una enfermedad, no sólo cualquier enfermedad, sino la enfermedad de las imágenes y del imaginar, la histeria” (1993, p. 353).

Existe otra forma de histeria, “la histeria mediática”, aquella que puede encontrarse en el pánico moral de los medios en torno a imágenes fuera de control, tomando posesión de las impresionables mentes jóvenes. Para ser efectiva, esa narrativa requería ser mostrada, tener pieza de evidencias, allí aparecían las ya conocidas imágenes de la manía de masas. Rodrigo Buján analiza la manera en la que, ya en el año 1964, una cobertura de Diario *Crónica* sobre la Beatlemanía admitía de manera lateral esta fascinación con la imagen de fans fuera de sí:

> “Más que en ellos mismos…el espectáculo está en el público, al que la cámara sorprende en las más extrañas actitudes. Varias de ellas histéricas, delirantes. Rostros crispados en gestos que mitad es de goce y mitad de dolor, muchachitas jóvenes y jovenzuelos imberbes, dan el más triste espectáculo humano que una persona seria y dueña de sí misma, pueda contemplar. Nos preguntamos si en esa

> juventud histérica no está apoyándose el umbral de la decadencia de nuestra civilización. Lo parece. Ese rasgo de histeria colectiva que nos muestran las cámaras frente a un espectáculo desquiciado artísticamente como es el que ofrecen 'Los Beatles', es un documento vivo de un doloroso presente. Documento que más que a la risa o a la lástima, debería llamarnos a la reflexión" (2006, p. 123).

Por otra parte, la exposición a todo un completo alfabeto somático era capaz de desencadenar reacciones similares en otras latitudes, produciendo extraños sentidos de pertenencia. En su tesis sobre la Beatlemanía como un "estudio de caso sobre la histeria de masas", Madeline McCullough escribe: "con frecuencia, aquello que el público veía era más la Beatlemanía que los Beatles en sí, porque eso era lo que la prensa estaba cubriendo. L*s fans podían ver que los síntomas de la Beatlemanía eran físicos -gritos, agresiones, desmayos" (2014, p. 7), y eso justamente era lo que se transmitía: un código visual y performativo, cuyos orígenes y motivos eran profundamente ocultos y desconcertantes. El 3 de octubre de 1964, en un país que apenas los había escuchado mencionar, con esta descripción de *Crónica* descienden "las locas fans de los Beatles" a los imaginarios argentinos:

> "…el alarido no es un comentario musical sino una rompiente brusca…el aullido agudo, lacerante, urticante y gemebundo no guarda relación con la música…pero sí está acorde con las crenchas de orates, las contorsiones parkinsonianas, con los rictus epilépticos. Esto es todo lo que se contagia a la multitud" (Buján, 2006, p. 81).

Como sostendrá Georges Didi-Huberman, "histeria será un término que no ha dejado casi nunca de identificar lo femenino como culpabilidad" (2007, p. 97), y éste será el rótulo que cobrará algo de la misma pasión hiperbólica que golpeaba a santas pecaminosas, bailarinas de pies sangrantes y seductoras hechiceras, pero también hordas de adolescentes desbocadas en hormonas en los siglos XX y XXI. Por otra parte, además del alarido que hierve en las gargantas, el desmayo clausurador será otro gesto quintaesencial con el que arremeterá esta construcción feminizada del cuerpo histérico/pasional. La intensidad en la pasión intervendrá sobre cualquier intento articulado de lenguaje, para marcar dialécticamente una lucha sobre el control, la imagen agrede y el cuerpo sucumbe, cierra sus compuertas racionales y naufraga en sensaciones. Agotado de producir todo tipo de emanaciones, a manera de una puntuación sobre la multitud, se deja caer y pierde la conciencia.





Figura 22: arriba: fans de los Beatles en pleno arrobamiento durante un concierto en Nueva York, 14 de agosto de 1965. Fotografía por John Peodincuk. Fuente: NY Daily News Archive/Getty Images. Abajo: los mismos Beatles parodiando las reacciones beatlemaníacas de sus fans, previo a un concierto en el Empire Theater el 22 de diciembre de 1963.

Según Naomi Booth, hacia fines del siglo XVIII y principios del siglo XIX, la acción de desmayarse se "había convertido en un impasse específicamente femenino y erotizado bajo la rúbrica de *sensibilidad"* (2014, p. 576). Durante el siglo XVIII, la noción de sensibilidad adquirió un protagonismo notable en las teorías filosóficas, artísticas, morales y políticas a través de las que la Europa blanca conceptualizó la condición humana. La vulnerabilidad, la compasión, la piedad y la empatía fueron exaltadas como un distintivo de fuerza, belleza e integridad espiritual en los individuos. Aquello que primaba en la cultura era la "educación sentimental", en donde lo que importaba era aprender a "sentir bien" y responder adecuadamente a dilemas que la existencia pusiera en frente. Estos parámetros acerca de la forma correcta de "sentir bien" estaban profundamente generizados: para el hombre del siglo XVIII, una sensibilidad apropiada conducía al conocimiento (el acceso y la instrumentalización del mundo al servicio de la voluntad) mientras que en la mujer, una sensibilidad apropiada llevaba a los buenos modales (la subordinación de la voluntad en relación a los designios del mundo). Muchos de estos tropos aparecen reflejados en los imaginarios de la novela literaria emergente, escuela masiva de educación sentimental del siglo XVIII que basaba su accionar en producir y administrar *impresiones* en la sensibilidad (Laqueur, 2000). En estas narrativas, el cuerpo de los personajes funcionaba como una pantalla sentimental: mientras que el cuerpo del hombre sensible reflejaba su vigor supremo y resiliencia espiritual, la virtud y nobleza de alma de la mujer sensible, siempre blanca, se afirmaba continuamente en su fragilidad e inestabilidad corporal. Para la modernidad europea, el "hombre romántico" era un individuo que cultivaba heroicamente un sentimiento que supuestamente lo elevaba por encima de los cuerpos mortales, mientras que la "mujer de sentimiento" no era otra cosa que un derrumbe estrepitoso y volátil en la pura materia (Csengei, 2008). En la novela romántica, el cuerpo del sujeto masculino sensible es representado como una manifestación encarnada de la voluntad, de un espíritu resiliente, vigoroso y consecuente, mientras que el de la mujer sensible se topa continuamente con una fragilidad constitutiva, es endeble, sujeto a variaciones de humor y *patéticamente* inarticulado: se trata, en definitiva, de un espíritu demasiado cuerpo, que todo -hasta lo más inmaterial y elevado- lo arrastra a lo bajo, víctima de su sexo, se desmaya, se retuerce, sufre. Naomi Booth observa:

> "La novela sentimental, un crisol de lágrimas y desmayos, era caracterizada con frecuencia (y posteriormente estigmatizada) como una forma literaria femenina, mientras que el desmayo fue empleado por muchos escritores para dramatizar vulnerabilidades que nuestra cultura ha imaginado como específicamente femeninas: la vulnerabilidad a la histeria, a ciertas formas de enfermedad y explotación sexual (pensemos, por ejemplo, en la heroína de Samuel Richardson,

Clarissa, sujeta a innumerables desmayos y descompensaciones, que culminan en una inconsciencia narcotizada durante la cual ella es violada por Lovelace" (2015).

Producidos en muchos ocasiones frente a una situación sexualmente cargada o a una visión difícil de soportar, el síncope *black-out*, el paso automático de la conciencia al vacío irracional, funcionaba en estas novelas como un mecanismo dignificante de la modestia y fragilidad femenina blanca en donde se sustraía todo indicio de voluntad frente al acto obsceno, mientras que al mismo tiempo, se facilitaba y amplificaba por contraste la violencia del ultraje sobre el cuerpo desvanecido. La ambivalencia del tropo erótico del desmayo lo veremos explotado en numerosas iconografías de la pasión romántica, donde la virginal heroína aparece desvanecida en los fuertes brazos de un hombre fuerte, como una forma de representar una intensidad arrebatadora, el cuerpo cae comprometido en su entrega a las cumbres de la pasión.



Figura 23: representaciones virtuosas del desmayo femenino. Izq.: "El desmayo", ilustración de F. H. Kaemmerer, 1890. Der.: escena dramática de la película Way Down East (1920) de D. W. Griffith, presentando a la starlet de los desvanecimientos cinematográficos, arquetipo de la damisela en apuros, Lillian Gish.

Por otra parte, cabe mencionar que a fines del siglo XVIII, la sensibilidad dejó de ser considerada bajo un lente tan noble y se fue relegando el terreno de la parodia, en donde la sobre-reacción, la exageración, el dramatismo, la expresión aumentada de las emociones fue concebida parte clave del así llamado temperamento femenino, y por ende, algo que no debía ser tomado en serio, una pantomima más de la feminidad, una afectación, un amaneramiento, un espectáculo melodramático para llamar la atención. Menos un dominio de recta virtud que de excesos y desviaciones, la sensibilidad de mujeres y sujetos femeninos no sólo dejó de ser necesaria, sino que se volvió de pronto *demasiado*. Al igual que el fanatismo, la histeria es una figura de exceso y desviación.

Particularmente en la siguiente caricatura de Isaac Robert Cruikshank, "A Dandy Fainting, or an Exquisite in Fits: Scene a Private Box Opera" (1818), encontramos el síncope sensible presentado a la manera dandiacal, es decir, transformado en una pantomima más de la feminidad, una afectación, un amaneramiento, un espectáculo melodramático para llamar la atención. La causa del síncope es atribuida a la exposición al magnífico aria de "Signeur Nonballenas", un castrato al que vemos interpretando al fondo del dibujo. Sus amigos lo asisten, inquietos, uno de ellos alerta a los otros sobre "cuidarse de no manchar el lino de la camisa", otro indica que hay que desanudar el corset apretado, mientras que el último le acerca una botella de colonia para reanimarlo. El síncope como experiencia feminizante, de una intensidad dramática tal que en las narraciones de la cultura sentimental aparecerá imbricado con los efectos del éxtasis sexual, aquí aparece puesto en juego en la caricatura. Pero hay algo indudablemente de la puesta en escena de la situación (el arrebato sublime, la pequeña crisis desatada en la cofradía dandi, las afectaciones en la imagen y en la jerga dandi, la intensidad con la que responden todos los personajes en la historia) que nos conduce a las posteriores narrativas psicosomáticas de la posesión histética: el gran espectáculo del cuerpo arrebatado por los espasmos siempre está a paso de revelarse como aparatosa simulación (Disalvo, 2022).

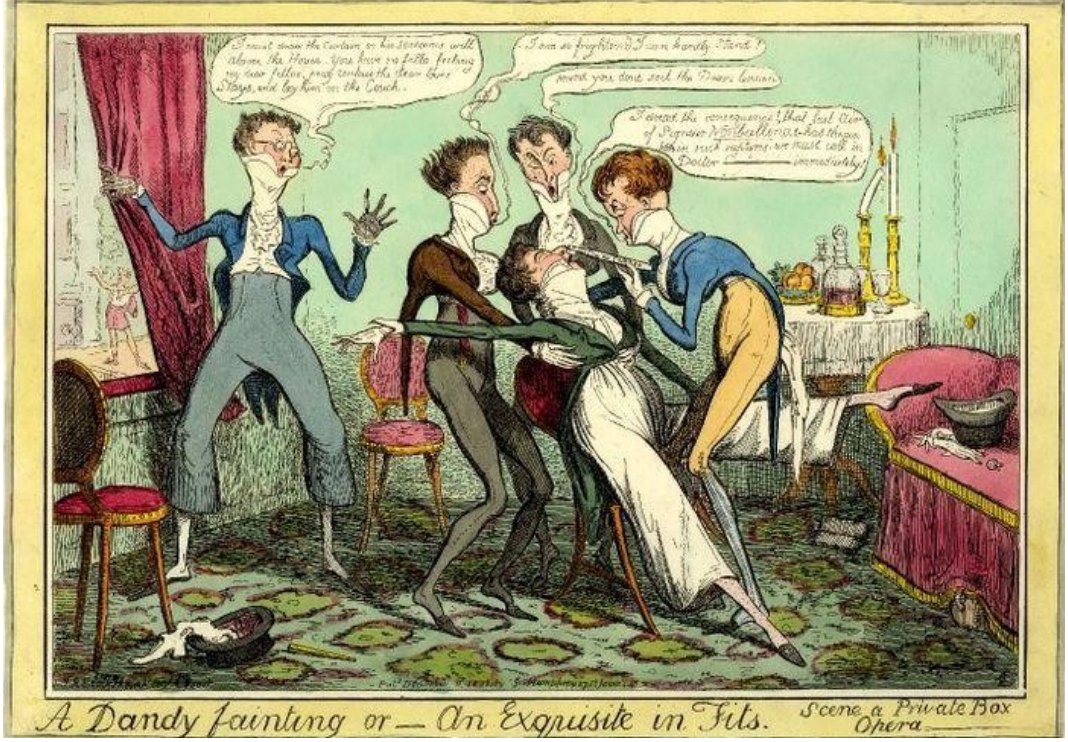


Figura 24: "A Dandy Fainting, or an Exquisite in Fits: Scene a Private Box Opera" (1818), caricatura de Isaac Robert Cruikshank. Colección: Wellcome Gallery, Londres.

Aquí encontramos una imagen muy cercana a lo que varias décadas después pasaría a diagnosticarse como histeria "en tanto que 'temperamento femenino convertido en neurosis' como se lee aún en los diccionarios en 1889" (Didi-Huberman, 2007, p. 112), que más que una afección espiritual legítima o un fenómeno sobrenatural de posesión, era una forma de codificar lo femenino, independientemente del cuerpo que lo habite, en términos de una irritante patología condenada a verse, pero no a explicarse. Su visualidad performativa también la volvía sospechosa, fácil de imitarse. Considerada como una enfermedad improbable y la reina de las simulaciones, la histeria fue un recurso que encontraron también muchas pacientes encerradas para no perder una jerarquía que les daba la atención diagnóstica y evitar ser trasladadas a la división de las llamadas enfermas alienadas, las "mujeres incurables".







Figura 25: el gran apagón femenino. Arriba: Charcot presentando su lección de los martes acompañada de un desmayo histérico en vivo. A la izquierda de la imagen aparece un dibujo de Paul Richer en la pared representando una de las típicas contorsiones histéricas."Une leçon clinique à la Salpêtrière", pintura al óleo de André Brouillet (1887). Colección: Fonds national d'art contemporain. Abajo, izq.: policías sosteniendo a una fan desmayada en un concierto de los Beatles en el Empire Stadium, Canadá, 22 de agosto de 1964. Fuente: Getty Images. Abajo, der.: joven desmayada en el estreno de A Hard Day's Night, en el Odeon Cinema, 10 de julio de 1964. Fuente: Getty Images.

Lejos de remitir a los dignificantes desfallecimientos femeninos que se activaban como una marca de vulnerabilidad sexual y un modo pudoroso de obturación de la conciencia frente a la ofensiva lujuriosa en la literatura romántica, melodramas y telenovelas, notoriamente, las fans de Frank Sinatra de los años cincuentas, conocidas como *bobby-soxer*, eran conocidas por este tipo de ataques de desmayo que ahora pasarían a vincularse como síntomas disfuncionales de una sobreproducción erótica. Ya no hablaremos de delicadeza, sino de grotesco femenino. Estos desmanes no solamente eran formas de exteriorización de un frenesí sexual capaz de aniquilar la conciencia, sino que además resultaban profundamente ridículos y susceptibles a la parodia. Al igual que los dandies de Cruikshank, los desmayos histéricos de estas chicas se leían en clave de irritabilidad y exageración; así lo cuenta Martha Weinmann Lear, una fan de Sinatra:

> "En la escuela se burlaban de nosotras, mientras jugaban a colapsar en los brazos del otro, chillando en falsete: 'oh-h-h, Frankie, me estoy desmayando, me estoy desmayando" (Burke, 2013, p. 16).

En el reporte de la Universal International News sobre el retorno de Los Beatles a Inglaterra en 1964, el comentarista Ed Herlihy advierte sobre muchos de los desmayos histéricos que se sembraron entre las aglomeraciones de fans apenas contenidos por las vallas en el aeropuerto. Aparecen las clásicas imágenes de policías cargando a adolescentes inconscientes, como acentos singulares en una multitud de cuerpos y gritos, las caídas y víctimas directas de una pasión desgraciada. A diferencia de otros reportes de prensa en donde los músicos aparecen imbuidos de un poder sobrenatural para influenciar a estas jóvenes y llevarlas al colapso nervioso, aquí el periodista deja muy en claro su escepticismo ante estas demostraciones somáticas: "cuarenta señoritas se han desmayado, pero las autoridades creen que algunas lo simularon, para que las alcen sobre los fanáticos y puedan acercarse más a sus ídolos" (Popov, 2014).

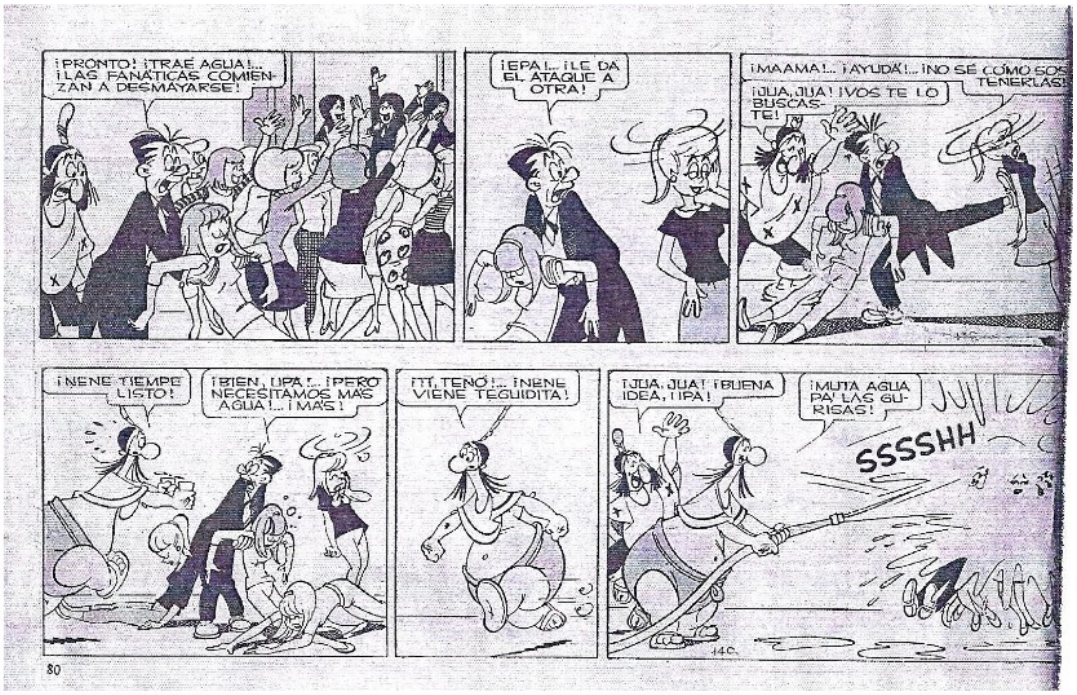


Figura 26: una solución para el desmayo de las beatlemaníacas. Especial nª 118, "El Secuestro de los Beatles", de la historieta "Las Grandes Andanzas de Patoruzú e Isidoro" de Dante Quinterno, 27 de septiembre de 1966.

No era éste el primer caso de un comportamiento público caracterizado por su intensidad emocional y física, que algunos tildaban de posesión diabólica y otros de deliberada ocurrencia artificial. Con más de una línea en común con los diagnósticos modernos y contemporáneos sobre la histeria, Paracelso comenta en su *Opus Paramirium* sobre un conjunto de desarreglos y malestares que afligían a "la mitad invisible" del cuerpo humano. Bajo el rótulo de *enfermedades invisibles*, Paracelso caracterizaba el accionar de este espectro de fenómenos vinculados a la fe, al "cielo oculto" y la imaginación en los que aquello que no se ve pero que sin embargo, llega a tocar, organiza y desarregla materia. Aquí Paracelso tomará como caso idiosincrásico una enfermedad epidémica llamada "Baile de San Vito". Paracelso revisa una famosa historia de su tiempo, ocurrida 21 años atrás en Estrasburgo:

> "Existía en cierta ocasión, una mujer llamada Trofea, de tan singular carácter, tal orgullo y tan empecinada obstinación en contra de su marido, que cada vez que éste la ordenaba cualquier cosa o la importunaba de cualquier manera, hacía

> creer que estaba enferma, por medio de una serie de estudaicas simulaciones. En esas circunstancias hacía creer que era impelida a bailar por una fuerza sobrenatural, sabiendo que esto era lo que más desagradaba a su esposo, adoptando una serie de gestos y actitudes como si se tratase realmente de una enfermedad, con saltos, gritos, contorsiones y cantinelas, moviendo suavemente sus articulaciones (*parum movebat ex artubus convellabatur*) y durmiéndose a continuación. De este modo llegó a conseguir todo cuanto quiso, haciendo que se aceptara su estado como una enfermedad, con cuyos gestos se burlaba a la vez de su marido." (1974, p. 330)

Este insólito comportamiento que, según la noticia hecha historia y viceversa, había durado tres días ininterrumpidos en donde prácticamente Trofea baila hasta desangrar sus pies y quedar al borde de la muerte, es resuelto cuando la mujer es llevada al templo local de San Vito quien, por su parte, consolida así su lugar en el santoral como el patrón de los actores, comediantes, bailarines y epilépticos. Sin embargo, en pocos días, esta compulsión a bailar se extiende en más de 30 personas, llegando al mes a 400 personas, y extendiéndose a lo largo de tres meses en Estraburgo, donde se consideraba que 15 personas morían cada día, víctimas de los ataques cardíacos y el agotamiento vital generado por esta "plaga del baile".

Como observa Lindsey Drury en su tesis "Three imaginary dances", "al posicionar la emergencia del Baile de San Vito en las artimañas de una 'Frau Troffea', Paracelso le concedió el origen de esta danza a la figura de la esposa infeliz y embustera (2019, p. 173). Aquí otra figura feminizada problemática aparece en la galería, junto a la imagen de la joven histérica, la esposa sexualmente inconforme, que se niega a resignarse a un lugar postergado, y que encuentra formas de manipular a su marido por conveniencia. La mujer que aprende a hacer lo que quiere con su cuerpo, y comunica esta infame fechoría a otras que se quieran servir de ella como instrumento. El absurdo somático como ataque, como una forma de desobediencia frente a una cotidianidad devastadora, enloquecer como salida. Este baile era una insensatez transmitida, "una supuesta enfermedad", afirmaba Paracelso, que las mujeres parecían adoptar de manera orgánica, intruyéndose a sí mismas en sus síntomas. pero que Paracelso nunca deja de presumir como "supuesta enfermedad". A diferencia de otros documentos de la época, se mostraba relativamente escéptica al origen sobrenatural y demoníaco de estas recientes conmociones, sin embargo, el caracter artificial, simulado e hipotético de este mal que no residía en el cuerpo sino que actuaba sobre él no dejaba de ser menos influyente.



Figura 27: Los Bailarines de San Juan en Moelenbeek (Locos Bailarines), pintura al óleo de Peter Brueghel el Joven, 1592. Fuente: Bridgeman Images.

Paracelso concibe a la extensión del baile de San Vito en Europa, así como también otras enfermedades vinculadas a la Fe, como "un descenso compartido de creencia" que hacía que las personas suspendiesen sus funciones cotidianas y el cuerpo se manifestase de modos considerados ilógicos e ilegítimos.Las teorías médicas de la época consideraban que el motivo residía en una condición natural llamada "sangre caliente" capaz de estimular el cerebro y el cuerpo, provocando enfado, fogosidad y locura. Los aglomerados humanos que se describían en muchos de los reportes estaban mayormente compuestos por mujeres, que se arrancaban las ropas y se sacudían rítmicamente de formas consideradas blasfemas, lo que generó el estupor de muchas autoridades de la época. El baile de San Vito era una referencia frecuente invocada en aquellas mismas coberturas mediáticas que describían el efecto somático desencadenado por cantantes de pelvis desenfrenadas que, al momento de cantar, "se movían como si algo les picara y quisieran rascarse", girando y contorsionándose como si estuviese imitando a una víctima de la famosa epidemia medieval, entregándose "a roces y sacudidas y otros movimientos capaces de hacer sonrojar al más endurecido habitúe de un show de burlesque" (Brogan, 1956).



Elvis with the rotating Pelvis

TEENAGERS IN RAPTURES, ADULTS IRATE

NEW YORK, Today: The biggest noise in American show business today, a singer called Elvis "The Pelvis" Presley, has teenagers stomping in ecstasy and adults hopping mad.

Elvis rotates his pelvis as he sings.

"If he did that on the street," said a Californian cop, eyeing a typical Presley performance, "we'd arrest him."

From Larry Foley

The fans have been striking back. One woman critic got scores of calls from girls, informing her that she was "an old stinkin' rat," "a so-an-so old bag," etc., etc.

Published quotes of Presley fans indicate that any adult who denounces their idol is dicing with disaster. Typically:

Raving

"When Elvis was here," raved Carla Jo Stewart, 16 of Amarillo, Texas, "the doors didn't open until 6 o'clock, and the teenagers were there at 4 o'clock. I was up at the very front, but got pushed away because of the more than anxious crowd. A big glass

tryin' to be sexy. I didn't have no ideah of tryin' to sell sex. It's just my way of expressin' how I feel when I move around.

"My movements, ma'am are all leg movements . . . I don't do nothin' with my body . . . I don't do any vulgar movements. I just do a lot of wigglin' and quiverin' but I never do a bump or grind. I can't stand still when I sing, so the kids can't sit still."

Eighteen months ago Presley, now 21, was a truck driver, studying to be an electrician, and "foolin' round with a geetar" on the side.

One day he made a recording, at his own expense, to surprise his mother. His unusual style

Figura 28: Artículo periodístico que se titula "Adolescentes en Raptos, Adultos Enfurecidos" y cuyo copete señala como responsable a "Elvis, el de la pelvis rotadora". Larry Foley (1956). "Elvis with the rotating pelvis". En The Sunday Mirror, 14 de julio 1956.

Ridiculizadas por mostrar de una forma muy directa el paisaje erótico interior de mujeres mayores, Las Nenas de Sandro se mantienen incolúmnes en lo demostrativo de su pasión. Con quince años, María Petraglia se inicia en el amor del Gitano a través del cariño que le tiene a su tía favorita, una fanática total convalesciente de la quimioterapia, a la que decide agasajar con un concierto de Sandro. Es allí donde Petraglia termina siendo testigo para luego participar de un sentimiento colectivo.

> "Al rato se empezaron a apagar las luces y la tía gritaba «ahí viene el frenético… ahí viene el frenético». No se refería a Caronte…ni a ningún ángel de la muerte que la venía a buscar. Era el cantante vestido de negro, con una rosa roja en una mano y un micrófono en la otra. El teatro empezó a temblar. Pensé que era un terremoto. No, eran «las chicas» liberando endorfinas." (Petraglia, 2007)

Con mayor gracia y sensibilidad que muchos profesionales clínicos, el propio Sandro en 2006 se sacaba el sombrero ante lo intrigante que era esta pasión desatada sobre sus fans.

> “Cuando hago los movimientos sensuales en el escenario siento que abajo, en la platea, deben de haber 450.000 ratones corriendo carreras. ¿Qué miran esas chicas? ¿Qué necesidades tienen? ¿Qué vacíos? Me intrigan” (Suárez, 2010)

El problema es que independientemente de lo que quieran, ellas siempre quieren más, no tienen suficiente. La expresión sexual de las mujeres en clave excesiva prueba ser tan incomprensible como insaciable, y esto la transforma en una sexualidad perversa. Linda Williams retoma la idea de distopía sexual de Stephen Marcus como una forma de economía sexual anti-realista que no proviene de un encuentro con un más acá (un cuerpo humano, preferentemente masculino y heterosexual) sino con un más allá, platónico, artificial. Como señala Linda Williams, esta caracterización distópica tiene mucho que ver con la idea de las sexualidades de las feminidades como cámaras portadoras de un secreto cualitativo diferencial: son volátiles, incendiarias, su conexión sensible con el mundo está inflamada de fantasía, son híper-sensibles a estímulos que desafían las economías perceptuales y son inagotables (1989).

A la hora de encontrar un ejemplo que encarne esta noción, la autora se sirve del icónico final del exito porno *Insatiable* (1980, Stu Segall), aquel plano final del rostro de Marilyn Chambers gimiendo entre arrobamientos, “quiero más, más, por favor, más” después de hora y media de todo tipo de proezas vertiginosas. El plano de la eyaculación, el *money-shot* que suele indicar visualmente el tope de la trayectoria sexual masculina, no termina por coronar el film como suele ocurrir tradicionalmente en el porno moderno, sino que es el poder de la libido perversa y polimorfa de Chambers aquello que lanza la representación sexual hacia lo indefinido, al frenesí, clamando un final abierto para este relato. En esta imagen extática, vuelta pesadilla, vemos manifestado un deseo femenino inconsolable que vuelve impotente al régimen real y amenaza con engullirlo en su universo abisal de signos, gestos y sensaciones. haciendo naufragar espacio objetivo y subjetivo.



Figura 29: la Pasión de Marilyn Chambers en el plano extático final de Insatiable de Stu Segall (1980).

2.5. Roce ficción

Como hemos visto en la primer sección de la tesis, existe un consenso sobre el lugar adecuado que las imágenes debieran tener en nuestra cultura que proscribe ciertas lógicas de vinculación o usos deseantes de las mismas, entendiéndolas como formas de espectatorialidad desviada o alienada. Desde aquella expresión frecuente que condena a l*s fans con un "¡conseguite una vida!" (Jenkins, 1992) hasta la derogación de las hordas femeninas, gritonas y calenturientas, en muchas de los lugares comunes que suelen estigmatizar al fan se reitera la marca del desarreglo libidinal. El deseo del fan es considerado una obsesión distorsionada, ridícula y desacertada que lo lleva a dejar atrás las lógicas de una correcta economía erótica orientada a objetos reales. Por detrás de aquellas legislaciones del sentido común que dictaminan lo que sería "tener sexo de verdad", ingresan las perversiones. Técnicamente hablando, éstas vendrían a ser el desvío "artificial" de las metas asignadas y las tendencias correctas estipuladas para el deseo, y abarcarían diferentes estilos sexuales que prefieren los medios antes que el fin y la obstinación por sobre la orientación, estados eróticos que no buscan concluir la excitación, sino exagerarla e intensificarla gratuitamente.

En figuras como las del ávido fan retraído a sus "pasiones de interior" que crea castillos y altares, practicantes (y podríamos decir, creyentes) de placeres irreales que se desenmarcan del tiempo y el espacio reglamentario del *hobbie*, encontramos afirmada esta idea de cómo estas personas habitan un tipo de sexualidad "falsa" o "fallida", esto

es una parafilia, desenvolviendo su deseo en agitados sistemas de signos, sustituciones y complementos. La sexualidad del fan se prejuzga como extraña y artificial, y al igual que el cuadro clínico con el que se piensa al fetichista, el fan está supliendo, sufriendo y somatizando algún tipo de paradójico desentendimiento con el principio de realidad en el que está involucrado activamente un deseo que lo singulariza. El fan, al igual que el fetichista, es un chiste de las estructuras libidinales, en lugar de integrarse al mundo natural por vía de su compás erótico, termina quedando sometido por fascinación a una sombra. No hay nada que pareciera corresponder al registro de lo normal en ese cuerpo deseante que entabla una relación profunda, secreta y conmovedora con lo imaginario, relación que lo singulariza hasta el extremo. La imaginación como desencadenamiento de conexiones incontrolables, todas ellas derrochadoras, es penada como exceso pernicioso. A la fantasía se entra, sin garantía de salir, y una vez que ha quedado perdido en ella el cuerpo, en su colaboración erotizada con lo imaginario, lo otro que resta es la pérdida del pie en lo real. Sin embargo, como hemos visto, no hay cosa más material, más encarnada que los efectos que este amor por una imagen tiene sobre el cuerpo.

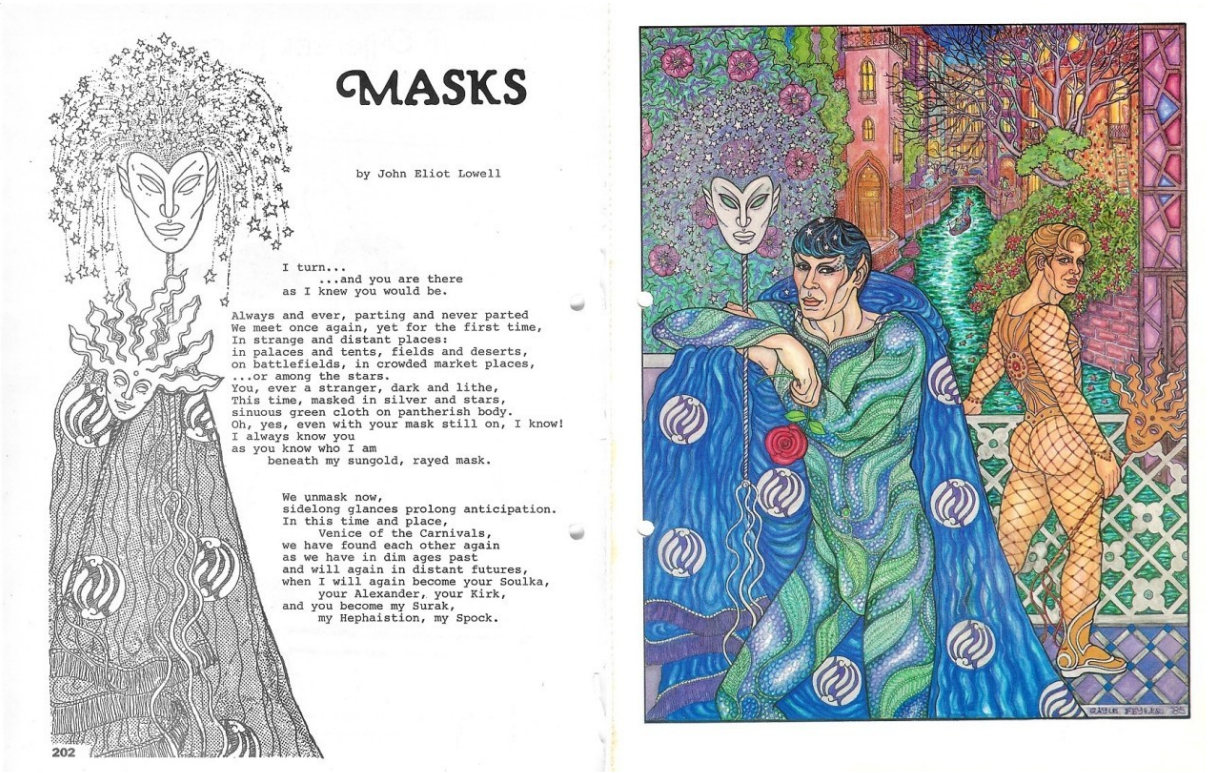


Figura 30: una de las páginas del fanzine K/S Alien Brothers, editado por Helena Seabright e ilustrado por Gayle Feyrer, 1987. Fuente: K/S Project.

Hasta el momento, me he concentrado principalmente en fans que toman como objetos aspectos que de algún modo tienen parte previa en el mundo real: celebridades, bandas, artistas. Sin embargo, este conflictivo deseo que cruza lo tangible e intangible queda aún más patente en el tipo de relación que much*s fans poseen con universos ficcionales tales como películas, cómics, series, videojuegos, sagas literarias, mitologías variadas, etc. Aquí ni siquiera hay carne hipotética del otro lado de la relación, pero aún así l*s fans se encargan de animar estos mundos textuales a fuerza de identificación, imaginación y sentimiento. "Mi vida siempre ha estado íntimamente vinculada con personajes y mundos ficcionales como si fuesen reales en alguna manera", observa Gayle Feyrer, entrañable artista y vocera fundamental en la historia de la subcultura trekkie (1994).

Particularmente en esta última sección, me interesa reparar en aquellas experiencias de fans y *fandoms* que se caracterizan por una *actitud transformativa* hacia los textos (Ford, 2014; Scott, 2019), donde los usos recreativos de las ficciones no están alineados necesariamente con los objetivos y contenido textual dispuesto inicialmente por l*s creador*s, sino que a través de distintos procedimientos de intervención textual, las imágenes son refuncionalizadas a medida del propio deseo y subjetividad del fan. En estos universos fan, encontramos que nuevos horizontes de posibilidad erótica emergen por vía de la *contraproductivización*, la lectura comunitaria y rescritura amateur de textos no-eróticos ya existentes mediante prácticas como el *fanfiction* (literatura derivada producida por y para fans), el *fan-art* (imágenes que tematizan el deseo fan en galerías y archivos online), el *fan-vid* (remixes y remontajes fans), el cosplay o portales cibernéticos de juegos de rol.

Dentro de la jerga fandom se habla de *canon* para definir aquel espacio en donde se expresa la voz oficial de un determinado texto cultural y su recorrido semántico autorizado. El canon constituye el lugar donde reside la "verdad de un texto", lo fáctico de la ficción que instituye un modo de orientarse y relacionarse con ciertas materialidades significantes. Por otra parte, el sentimiento fan llama inevitablemente no a la reproducción textual, sino a la producción de fantasías, evangelios apócrifos. La verdad del canon suele estar altamente disputada por la noción de *headcanon* (el canon construido imaginariamente por el fan) y el *fanon* (el gospel fan, un acumulado de headcanon que se han estabilizado como verdad de un texto). Estas culturas transformativas fan no abogan por el espacio colmado del significado verdadero de un texto sino que conjuran eróticamente la posibilidad que abren las grietas, imprecisiones y zonas de suspenso de un texto como umbrales generativos. En estas historias, lo que se idolatra es el *subtexto*, aquel canal potencial o menor de significación que nunca es reconocido como propio o relevante por el cauce principal de la historia, pero que sin

embargo se vislumbra como una luz paralela, está allí, pulsando ya sea como pista incipiente, ya sea como vacío de sentido que permite que la ficción sea animada por el propio fan. Estas formas de espectatorialidad constituyen un extraño tipo de revelado que se activa cuando una mirada elige, de forma exploratoria o deliberada, en qué aspectos de la imagen centrarse, qué sentidos desactivar, cuáles invertir y cuáles solicitar, qué asociaciones resuenan y qué hacer de alguna manera con los efectos singulares que nos provocan. Lo que verdaderamente se queda con nosotr*s de las imágenes, aquello que nos hace amarlas y jamás olvidarlas, es la posibilidad que ellas nos ayudan a ver, finalmente. Como dice Ursula Le Guin: "la ficción no es un buen medio para predicar o planificar. Sin embargo, es muy bueno, para aquello que solíamos llamar despertar de conciencia" (Killjoy, 2009, p. 3).

Posiblemente, una de las más sexualizada de estas prácticas de contraproductivización fan, y una de las que recibió mayores controversias a lo largo de la historia subcultural de los fandoms sea el *slash,* la refuncionalización fan en clave homoerótica de textos culturales que, en principio, carecían de este sentido. El slash es un procedimiento que recibe el nombre de la barra tipográfica usada para separar y conectar los nombres de personajes ficcionales a los que se implica en una relación homosexual. Aquello que no existe como "verdad textual" de hecho, porque no es previsto autoralmente o siquiera imaginado por el canon fan, es hecho aparecer con entusiasmo por algun*s otr*s espectador*s que ahora hacen ficción de una ficción, o fantasean con una fantasía.

En la primer sección de la tesis, había revisado algunas de las reivindicaciones éticas y estéticas del fuera de campo de una imagen como un espacio en disputa, en permanente e inestable proceso de hacerse, margen portador de un advenir, cuyo filo provisorio hace que contacten materialidades y relaciones deseantes de distintos órdenes visibles e invisibles. En esta sintonía, más que operar como un objeto imaginario o topografía en la que se guardan todos aquellos aspectos ficcionales del sexo, la fantasía sexual puede concebirse como un horizonte móvil de posibilidad que elabora y deshace relaciones entre lo real y lo ficcional, y les asigna diferentes espesores y prioridades. Ahora bien, el slash aprovecha el vacío y los espacios velados del texto. La mirada slasher identifica rápidamente en qué momentos del texto hay lagunas, hiatos, silencios y espacios de lo no dicho capaces de operar como zonas de tensión, con un desenlace eróticamente productivo, reservas magnéticas para quien quiera aventurar allí un significado. Sumando otros creyentes, ese significado se extenderá, empezará a adquirir una tridimensión sentimental, se tornará *fancanon*; contará con adeptos, con detractores, será acompañado y desafiado con muchos otros textos fan participando de la conversación. Lo que me interesa resaltar aquí, en relación al slash es la manera en la

que éste nos permite pensar que el poder que tienen las imágenes para implicarnos no proviene de un contenido predeterminado, sino de una relación que un* se atreve a hacer, en la que un* termina poniendo el cuerpo. Julad, una fan, describe:

> "Para mí, el slash trata de las grietas e intersticios de un texto, un vacío anhelante que se encuentra tanto en el texto como en le lector*. De modo que el espacio es un vacío –habla de algo que no está ahí, pero podría estarlo. Pero en los términos más generales de comunidad, cultura y política, el espacio trata menos sobre el vacío que sobre el potencial. El espacio slash, para mí, es notable en su fecundidad. Es un espacio que nunca es llenado, un potencial que nunca se agota. No importa cuántas historias, cuánt*s escritor*s haya, siempre habrá más espacio. El slash como espacio, entendiendo espacio tanto como vacío anhelante y potencial infinito" (Busse, Lothian, Reed, 2007, p. 103).

En última instancia, lo erótico de la práctica slash tiene que ver con un juego de superficies y hiatos. Este vacío textual[60], espacio de oportunidad, descansa en la superficie, en aquel lugar pendiente para nosotr*s que sólo llegamos a atisbar al ponernos más de cerca (Earl, 2020), rozando la imagen nuestra respiración agitada.

[60] Me parece interesante vincular esta concepción del vacío como lugar en la ficción que funciona como un margen generativo de posibilidad, análogo a lo que desarrolla Karen Barad sobre el vacío en su abordaje trans/queer de la física cuántica: "el vacío es una tensión vívida, una orientación deseante hacia el ser / devenir. El vacío está lleno de deseo, lleno de innumerables imaginaciones de lo que aún podría ser / podría haber sido. Las fluctuaciones del vacío son desviaciones / variaciones del virtuales del clásico grado cero – energía del vacío (…) Por eso la física cuántica nos enseña que el vacío es la exploración ilimitada de todos los posibles acoplamientos de las partículas virtuales, un 'escenario de actividades salvajes'" (2024).

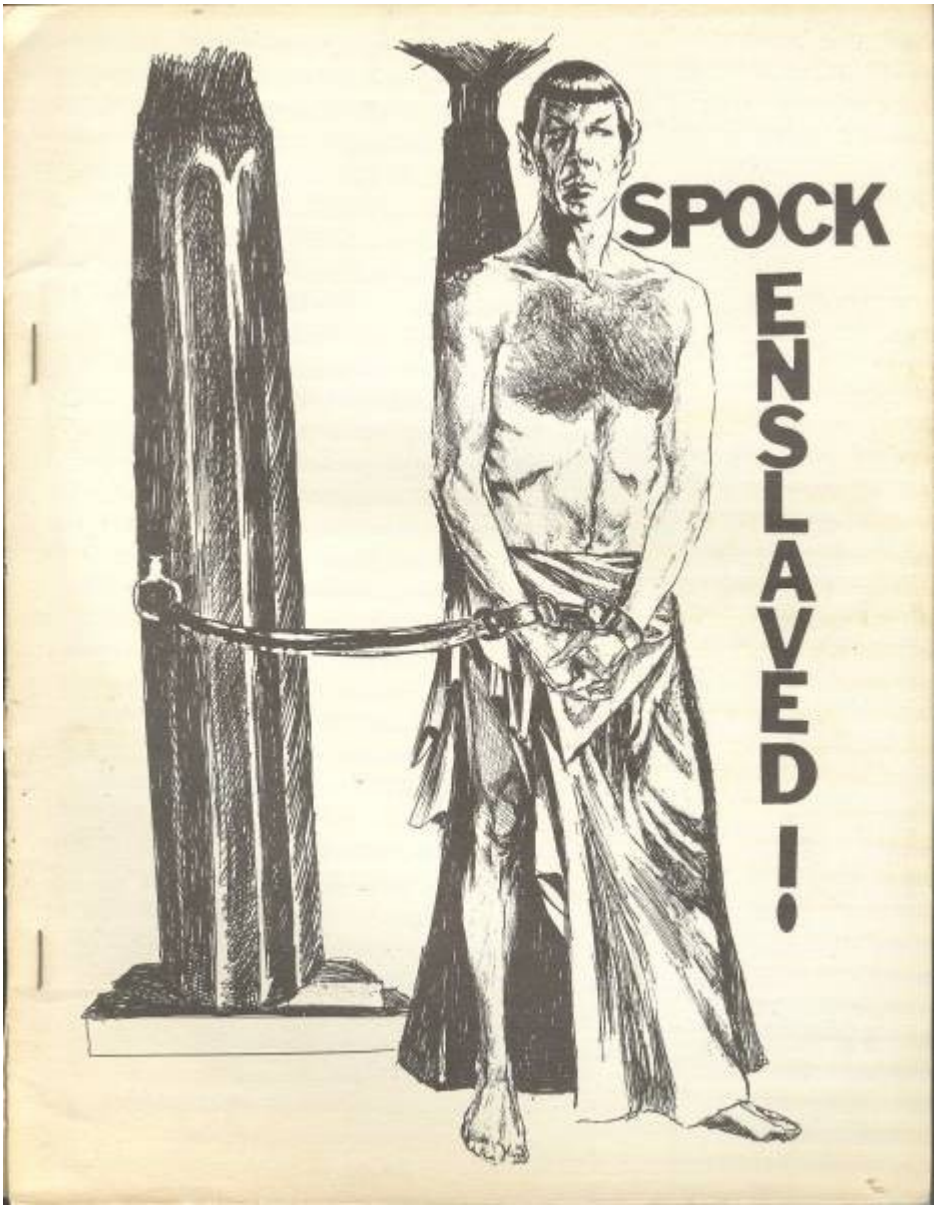


Figura 31: Portada de "Spock Enslaved!", novela-fanzine escrita por Diane T. Steiner e ilustrado por Karen Flanery, 1974, Love Child Press. En su libro I am not Spock, el mismo Leonard Nimoy realiza una extensa descripción de esta imagen y resume finalmente: "aquí la sugerencia obvia es que Spock es un esclavo amoroso, del mismo modo que las mujeres han sido usadas durante años en literatura erótica y semi-erótica. Supongo que en este caso, es lo justo". Fuente: Fanlore.

El caso idiosincrásico sobre el cual se ha comenzado ha teorizar estas prácticas (Marchant, 1975; Frazer Lamb & Veidt, 1986; Russ, 1985; Bacon-Smith, 1992; Penley, 1997) es el enorme caudal de ficción erótica que ha sido producida desde comienzos de los años '70s en torno al emparejamiento de los célebres personajes del Capitán Kirk y el Teniente Spock de *Star Trek*, también conocida en el círculo fan como *K/S*. Publicada en 1974 en el tercer número del fanzine de erótica trekkie, *Grup*, "A Fragment Out of Time" es considerada de algún modo la primer ficción fan que inició la saga de pasión K/S que se sostuvo durante décadas, alimentando a base de obsesión y creatividad sexual la vigencia intergeneracional de Star Trek. La propuesta del fanzine ya era arriesgada, transformando desfachatadamente a la tripulación del Enterprise en materia prima de fantasías para una comunidad de fans, pero hasta el momento todo lo que había alojado era erótica heterosexual. Aquí en esta pieza de carilla y media, su autora Diane Marchant se la jugaba por todo y firmaba con nombre propio el desarrollo vaporoso de una aislada escena de placer entre dos hombres.

> "Silencio… no vamos a sentar un precedente'. Estaba quieto… y no simplemente porque él acostumbraba a obedecer implícitamente aquella voz. Estaba siendo pelado, pausadamente, como una fruta delicada, en un tiempo que sintonizaba con algún remoto ritmo pagano, y descubrió que su mente lógica era vendada en una bruma blanca de bienestar sensual. Manos gentiles desparramaban aceite caliente lentamente, en círculos que se extendían sobre su pecho. Seductoramente, dedos provocadores corrían sobre cada pezón, golpeando la punta ligeramente. Una lengua parsimoniosa, deliberada, alcanzó a cada uno de los botones erectos. Él se sacudió, después se retorció; sorprendiéndose a sí mismo. Un lustroso torso bien aceitado se extendía por debajo del pecho hasta el ombligo. Pequeños temblores acompañaban los suaves pellizcos de su abdomen. El aceite caliente regaba áreas inferiores; y después un dedo [¿devastador?] lo hizo brillar. (…) Ahora, él no podría haber prevenido esto, no más de lo que podría haber detenido a un eclipse solar… incluso si verdaderamente así lo hubiera querido. Esto había estado construyéndose durante todos estos años… ningún cuerpo de circunstancias era la causa… ahora, todo parecía inevitable del comienzo" (1974, p. 47).



Figura 32: dibujo que acompaña la historia "A Fragment Out of Time", ambos de Diane Marchant. Grup fanzine, nº3, septiembre de 1974. Colección: University of Iowa.

Toda esta acción sensual que era desarrollada en siluetas, sin explicitar jamás los nombres de los personajes intervinientes, decantaba en un final sinéstesico que remitía a los montajes alucinatorios de *Odisea del Espacio*, "vibración, una vibración". Por otra parte, las dos ilustraciones aportadas por Marchant nos revelaban de que se trataba todo: Kirk y Spock estaban teniendo sexo, finalmente, y los contenidos latentes de todo un fandom fueron expuestos por primera vez. Más tarde aquel mismo año, una fan-fiction seriada, "The Cosmic Fuck" escrita por Gayle Feyder, relanzaría al público las aventuras erótico-sentimentales de Kirk y Spock, esta vez con los nombres de los personajes al frente en una línea argumental "que quizás pueda pensarse como el plot arquetípico K/S", con el desplazamiento del "deseo homosocial masculino a una expresión directa de la pasión homoerótica" (Jenkins, 1992, p. 191). Ya en la diégesis alternativa establecida primeramente por "A Fragment…", encontrábamos a un Spock taciturno, receptivo y protector, cuidando de la vulnerabilidad recién descubierta por el recio Kirk. En esta nueva fan-fic, la diferencia fundamental con la que la serie apostó a caracterizar las personalidades de dos de sus personajes centrales se vuelve un juego

magnético de complementos, irresistible para la imaginación fan. Estas narraciones no operan solamente como un desquite sexual gráfico, sino que proponen una compleja sexualización de la ordalía romántica, una puesta en escena de la imposibilidad del amor, las vicisitudes del "teatro del corazón" (Webb, 2012, p. 59) transformadas en lúbrica fricción. El erotismo en la mayoría de las narrativas K/S (y en gran parte de la lógica slasher) está motorizado asimismo por el ensamble de contrarios, el encuentro y la imposibilidad, el acceso y la frustración, la soledad y la fusión, elementos de dificultad en la personalidad de cada uno que potencian aún más el profundo anhelo de intimidad. Muchas de estas historias parecen retomar elementos y estructuras de la retórica de la novela romántica para mujeres. como bien apunta Joanna Russ (2014), especialmente el foco sobre un amor más grande que la vida y la ralentizada suprasensualidad que ofrece la demora narrativa en el detalle y en la construcción atmósferica. Figura imprescindible para el campo de la ciencia ficción, Russ escribe en 1985 un notable ensayo sobre una potencial contribución de K/S a una praxis erótica feminista titulado "Pornografía para mujeres, por mujeres, con amor" ("Pornography by Women, For Women, With Love"). Aquí Russ está interesada no sólo en teorizar sobre la potencialidad del K/S a, sino en visibilizar su participación apasionada dentro de estas subculturas slash:

> "En estas historias las nociones vulcanas de correctitud por parte de Spock (sin emociones y pura lógica) son usadas para posponer la declaración y la consumación del amor, así como también es usado el conflicto entre las naturalezas vulcanas y humanas, o la arrogancia de Kirk, o la escrupulosidad, dudas y razones de cada uno para no hacerlo – aquello que a veces trascurre a lo largo de sesenta o setenta páginas. Estas dubitaciones y añoranzas interminables se asemejan a los desentendidos manufacturados de los libros de romance femeninos (en sí mismos, fantasías sexuales para mujeres). De hecho, tan paralizantes son las preocupaciones, escrúpulos y dudas en las que los dos personajes se involucran una y otra vez que los amantes deben ser reunidos a través de alguna fuerza externa que los supere. Alguien siempre está sangrando, con fiebre, contusiones, mutilado, amnésico o cosas así en estos relatos" (2014, p. 84).

La creatividad involucrada en el artesanato de estas ficciones cargadas eróticamente era evidente: la abundancia y plasticidad de las caracterizaciones de los relatos slash llegaba a latitudes casi psicodélicas, no dejaban de proliferar las formas más inventivas de traducir a imagen los significados de un roce sutil, una mirada evitada

o un orgasmo, mientras que un entramado de intensidades sádicas y masoquistas se modulaban rítmicamente entre personajes con el fin expreso de excitar y estremecer l*s lector*s. Nace aquí una nueva forma de leer los textos, de consumirlos y producirlos en secreto, una praxis que asume una forma cuasi religiosa, implicando mayormente a mujeres fans. Aquellas primeras fan-fiction publicadas en estos fanzines de los '70, tuvieron el mérito de exponer una práctica silenciosa que venía existiendo sostenidamente en la genealogía del fandom. En su forma más cruda, el fan-fiction empezó siendo "ficción de escritorio" (Earl, 2020), un material pornográfico autoproducido en la intimidad diaria, un sueño húmedo atesorado en un cajón, arropado entre la culpa, la vergüenza y la fascinación. El slash es una práctica que se sabe controversial porque implica una malversación erótica de algo que era inocente o por lo menos neutral en un principio. Al ser compartido y publicado por estas vías subculturales, en fanzines, foros de internet o reuniones de fans, deja de ser una obsesión privada que condena al fan a la soledad y pasa a transformarse en la excusa para establecer toda una sociedad secreta. "The premise" ("La premisa") fue el nombre en clave que usaron fans en los años '70s para encontrarse en esta cruzada. Durante los años setentas, mencionar "la premisa" en las cartas de correo de las publicaciones trekkies o de ciencia ficción en general, era un código muy específico con el cual participar de una comunidad que había aprendido a leer en las imágenes de Kirk y Spock un amor prohibido en secreto. Esta imagen fue creciendo al punto que funciona como una realidad autónoma en el imaginario de un colectivo, como *fanon*.

Por otra parte, parte de este secreto a voces terminará por volcarse de una forma latente en el memorable episodio "Amok Time" (Joseph Pevney, 1967), guionado por el reconocido autor de ciencia ficción Theodore Sturgeon, quien también formaba parte activa de la bohemia sexual de los sesentas y llevó sus propias incursiones bisexuales al plano de la ficción espacial y alienígena. Este episodio estaba destinado a darle un mayor margen de protagonismo al Spock, quien en ese momento se había convertido en un favorito fan, explorando las vicisitudes biológicas y culturales de la población vulcana, particularmente su fiebre de celo conocida como *Pon Farr*, con sus respectivos rituales de apareamiento. Autoras trekkies como Kristina Busse (2013) sostienen que este episodio hizo emerger a la superficie textual de Star Trek una efervescencia libidinal que primero fue encendida por l*s propi*s fans. En la actualidad, fans queer siguen respondiendo al margen de especulación homoerótica abierto por "Amok Time", como bien lo deja ver un posteo sugerente de un fan trekkie en Tumblr:

> "Imaginá estar empezando a mirar este nuevo programa, que es un pequeño programa tonto sobre el espacio ambientado en el futuro, luego anuncian una nueva temporada de manera que uno espera expectante durante

cinco meses y finalmente aquí está… uno se sienta frente a la televisión y de repente uno de los personajes principales conocido por su falta de emocionalidad comienza a volverse loco debido a su 'biología', y uno comienza a darse cuenta de que necesita tener sexo o de lo contrario morirá, de manera que el otro personaje principal arriesga toda su carrera para ayudarlo, y luego ambos empiezan a 'luchar' en la area y aquel que está pasando por la fiebre de apareamiento termina matando al otro tipo, cosa que termina con la fiebre pero ahora él está deprimido porque acaba de matar a su mejor amigo, pero esperen, el otro no está realmente muerto. El que no es emocional está deleitado, todo está bien y ambos luego regresan a su ocupación como si nada hubiese sucedido… uno mira a todas las personas que tiene alrededor mirando, sentadas en un silencio azorado pensando '¿alguien más piensa que eso fue un poco…? Ya saben', y así uno inicia accidentalmente el fandom moderno y la cultura *shipping*" (frogayyyy, 2022).

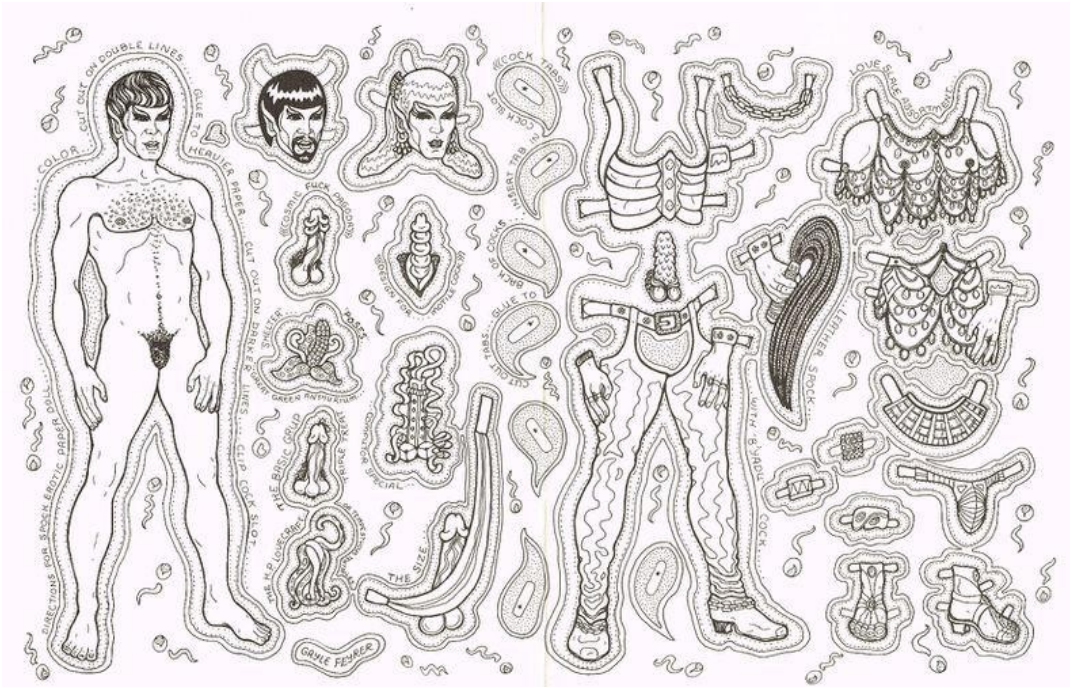




Figura 33: The Kirk and Spock Erotic Paper Doll set, juego de muñecas de papel de Spock y Kirk ilustradas por Gayle Feyrer, 1979. Fuente: Fanlore.

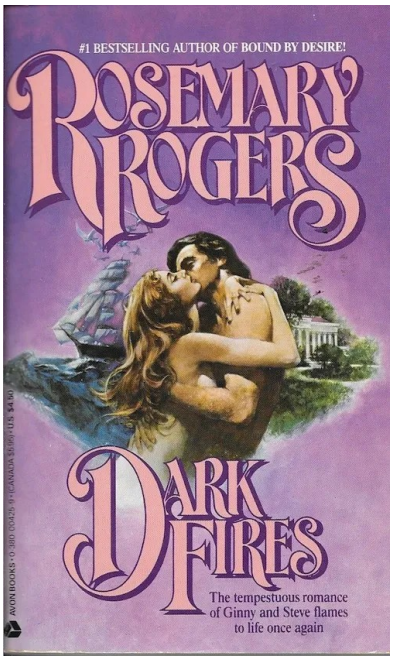
En 1975, vio la luz el libro de cultura trekkie *Star Trek Lives!* (1975) de Jacqueline Lichtenberg, Sondra Marshak y Joan Winston, una notable investigación fan sobre el fenómeno Star Trek y su inmenso poder de atracción cruzado con otros vectores epocales[61], que visibilizó la considerable proporción de seguidoras que tenía el show, ya no solamente en clave de espectadoras sino de escritoras amateur que posteriormente migraban a la producción literaria de ciencia ficción. Una de las hipótesis sobre la proliferación de fan-fic que el programa despertó desde sus inicios, tenía que ver con la exploración del "tema de la cercanía humana, del amor humano, de trascender roles estereotipados, sorteando inclusive los golfos entre aliens, permitiendo la proximidad y el amor aún en aquell*s que sostienen no tener emociones. Una de las formas más significativas en las que este tema aparece desarrollado es a través de la relación Kirk/Spock" (1975, p. 225).

En una reseña sobre este mismo libro, el periodista James Wolcott señala la efervescencia libidinal que caracteriza a las mujeres fans del show, que componen la

[61] Al igual que muchas lecturas feministas fan sobre la Beatlemanía, aquí *Star Trek* es reubicado como un fenómeno cultural de influencia en cauces posteriores tales como el movimiento de liberación femenina. La visión antirracista del programa también ha sido explorada.

marcada mayoría del fandom que se dedica a producir y publicar ficción derivada y conjetura la siguiente teoría: “los lectores masculinos siempre se han visto atraídos a la historia de dos hombres embarcándose juntos a la aventura, pero Star Trek también engancha a las mujeres a través de la tensión sexual que existe en esa camaradería” (1976). No es en absoluto casual que el slash fiction haya sido en un primer momento un desprendimiento subcultural tras el apogeo de las grandes *buddy movies* de los años ‘60s y ‘70s, caracterizadas por una sólida dupla masculina de pares opuestos como Starsky y Hutch, Kirk y Spock, Butch Cassidy y The Sundance Kid, cuya tenaz complementariedad los hacía sobrevivir frente a todo. Aquella religión masculina acerca de vivir la soledad en compañía ofrecería prometedoras lateralidades románticas, siendo estas sagas de pares uno de los pocos espacios en donde la cultura heterosexual masculina permitía avistar chispazos de ternura y vulnerabilidad.

Otros no entienden el sentido que tiene esta fijación homoerótica, la consideran ilógica ya que no responde a los motivos e intereses inicialmente planteados por el texto y su autor. Sorprende a much*s al día de hoy la aparente falta de equivalencia entre el objeto homoerótico de estas ficciones y su llamativa demografía de creadoras. ¿Existe algún motivo causal en la práctica slash? ¿Sobre todo algo que explique su popularidad como práctica oculta en una demografía de chicas jóvenes? Aquí aparece el problema con el cual han hecho tope muchas perspectivas tradicionales en torno a la representación del sujeto de las imágenes y cómo se suelen entender desde una óptica esencialista los procesos de identificación: ¿cuál es la última verdad de los personajes y sus lector*s/espectador*s? ¿Para quién es que se produce una ficción? ¿Por qué miran quiénes miran? ¿Vemos tod*s lo mismo? ¿Qué es lo que ponemos efectivamente en nuestro contacto con un texto?



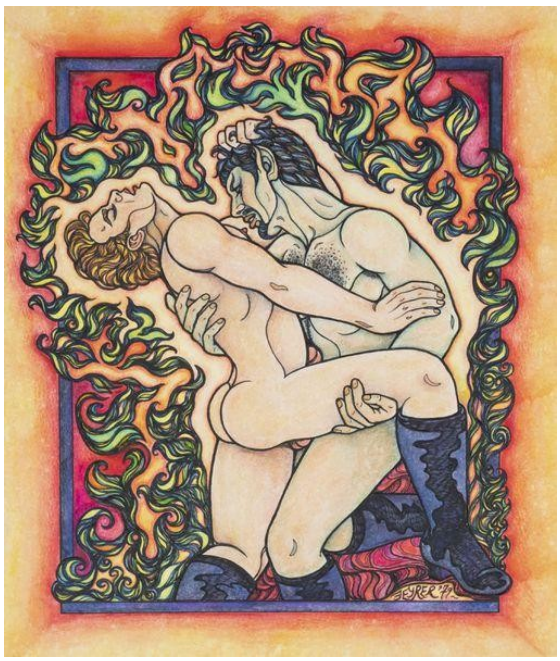


Figura 34: el romance como artilugio erótico. Izq.: portada de Dark Fires, novela romántica de Rosemary Rogers, 1975. Der.: ilustración original de Gayle Feyrer para el fanzine Mirrors of Mind and Flesh, 1979.

En otras ocasiones se dijo que las historias calenturietas de Spock y Kirk no tenían ningún sentido para la política sexual del feminismo, como cuando Russ rememora: "llevé [estas mismas imágenes] a un grupo feminista y recuerdo que una mujer me decía 'no quiero ver algo así', yo se la volví a enseñar y me dijo 'ellos no existen para nosotras, existen para ellos mismos', cosa que era muy sutil y verdadera en la ilustración" (Francis & Piepmeier, 2011). Si bien la existencia temprana del *femslash* es un argumento interesante para contrarrestar este escepticismo, con la resignificación lésbica de universos ficcionales que existió entre l*s fans de forma paralela al slash, aquí quiero centrarme en las producciones homoeróticas porque me interesa detenerme en la aparente paradoja que supone un público creador ampliamente femenino e historias representan universos de intimidad y pasión sexual forcluidos en sus protagonistas masculinos.

Otras hipótesis que miran el fenómeno con simpatía dirán que las narrativas slash de alguna manera son un tipo diferente de erótica en el que estos hombres de ficción serán utilizados aludir, de manera metafórica, al universo de preocupaciones de las mujeres heterosexuales, revistiendo a sus personajes masculinos de una apariencia, asignándoles una sensibilidad arquetípicamente "femenina", o subrayando el modo en el que estas historias se sirven de una aleación particular entre romance y sexo que presuntamente atrae con fuerza a cierta espectatorialidad femenina educada en una cultura del sentimiento. Algunas teorías hablan de cómo las ficciones slash habilitan una vía posible para revertir las dinámicas escópicas con las que el deseo ha funcionado tradicionalmente dentro del patriarcado occidental. Russ, en este sentido, defiende el K/S como ejercicios ficcionales que permiten propulsar un sentido de autonomía y autodeterminación erótica en las personas:

> "Las escritoras y lectoras de estas fantasías pueden hacer lo que la mayoría de nosotras no podemos hacer en realidad (ciertamente no en una realidad heterosexual), actuar sexualmente a su propio ritmo y bajo condiciones que ellas mismas han elegido. Las historias K/S, ritualizadas como están, son la única literatura que he visto en la que las mujeres describen la belleza masculina –no la "masculinidad", sino más bien las glorias pasivas e interpretadas de la carne masculina. " (2014, p. 90)

En estas ficciones autogestionadas que no escatiman en detalles gráficos, las mujeres son ávidas consumidoras que objetualizan a dos hombres; aquí quienes en principio eran los sujetos protagonistas del principio ontológico de la narrativa y la mirada, pasan a reterritorializarse de la ficción a la fantasía femenina como mero objeto de placer, "un pedazo de carne". No por nada, Gayle F. considerará al slash como un "amado fetiche erótico" (1995), término del que much*s fans quisieran despegarse a toda costa. Este elemento deliberadamente sexual no suele ponerse al frente en las discusiones fandom más públicas, como lo demuestra el estupor producido en un panel de discusión fandom de los '90s por M. Fae Glasgow, una creadora fan muy visible, que encaró la pregunta "¿por qué nos gusta el slash?" con una respuesta muy contundente que contrarrestaba especulación con evidencia: "¡nos gusta porque nos calienta y nos moja!" (Shoshanna, 2007). Esta imagen ávida y lujuriosa de un deseo femenino desfondado de una convención pudorosa o platónica, vuelto "cruda hambruna sexual y emocional que las escrituras expresan tan abiertamente" (Russ, 2014, p. 94), ubica a muchas de estas creadoras fans bajo el estigma de la pornografía y la perversión[62]. Me interesa particularmente el uso político del término "pornográfico" en el que se embandera el ensayo de Russ, y extenderlo a mi propio abordaje de las ficciones derivadas a partir del propio deseo fan. Quiero detenerme a pensar que las maneras en las que llegamos a obsesionarnos y a reencantar eróticamente, de forma privada y comunitariamente, textos culturales no necesariamente eróticos por sí mismos puede llevarnos a des-esencializar aquello que se entiende por cualidad o condición pornográfica de una imagen. Lo pornográfico no necesariamente representa una condición objetiva de la imagen, una propiedad intrínseca de la misma, sino que puede ser el efecto de una situación construida vincularmente, una intimidad de uso de las imágenes singular y compleja. En este sentido, puede pensarse menos en clave de objeto que de experiencias y procedimientos imaginarios que implican la refuncionalización erótica de algo que inicialmente no lo era. Este acento puesto en lo pornográfico como el efecto de una relación intensiva entre imagen y usuari*, no sólo nos permite analizar el modo en el que las imágenes operan y son atravesadas eróticamente, sino que contribuye a revisar nuestra noción misma de *experiencia sexual*, desplazándola del terreno de un realismo orgánico, la pornografía como el "documental fisiológico", al decir de Roman Gubern (2005, p. 27), para concebirla como una extraña cámara relacional dispuesta por imágenes, agentes, lógicas de uso, materialidades e inmaterialidades variadas.

[62] Esto se mantiene en distintos universos fan cruzados por la energía compleja del deseo mariliendre o *faghag*. Tal es así que en los universos del manga y el animé a estas fans de las tramas homoeróticas se las denomina *fujoshis* o "mujeres podridas", condición singularizante que se puede vivir tanto con orgullo como con vergüenza (Michelle L. Santos, 2020).

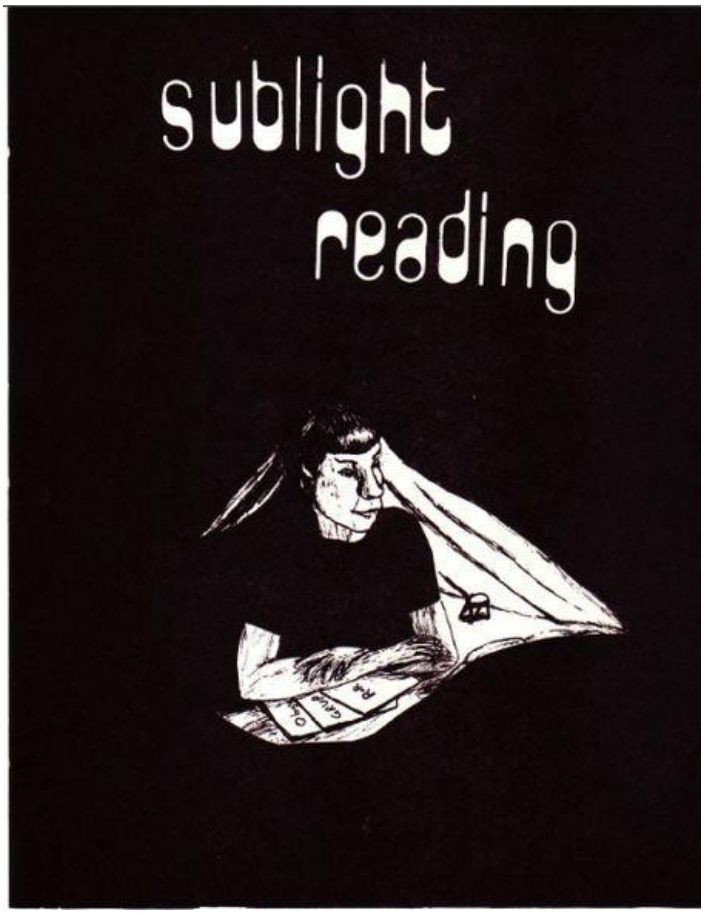


Figura 35: portada del primer número del fanzine Sublight Reading, ilustrada por Susan Crites, 1976. Aquí vemos a Spock leyendo bajo sábanas algunos fanzines como Grup, R & R, Obsc'zine, todas piezas trekkies conocidas por alojar narraciones y arte erótico. Fuente: Fanlore.

2.6. Las imágenes son de quiénes las habitan

En *Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics* (1999), José Esteban Muñoz aborda la noción de desidentificación como una estrategia minoritaria de negociación con la abrumadora violencia de la cultura mayoritaria, tomando las imágenes disponibles dentro de la misma para activar en ellas otro sentido, transformarlas en un espacio crítico y lúdico donde la propia diferencia es posible. Estas operaciones subjetivas de identificación con algo que no estaba previamente pensado para ser re-

clamado por ciertos sujetos minoritarios puede involucrar la propia puesta en relación con fantasías de alteridad, formas tóxicas de representación, objetos fóbicos, estereotipos dañados, para transformarlos en "poderosos y seductores lugares de autocreación" (1999, p. 4). "Los sujetos desidentificatorios", en palabras del autor, "operan para aferrarse a este objeto e investirlo de una nueva vida" (op. cit., p. 12). Cuando Muñoz explica el trazado vincular de la desidentificación, remarca que ésta no adopta el curso lineal y afirmativo de la identificación (el famoso "como si") pero tampoco el desmarcamiento oposicional de la contraidentificación, la ruptura de un código mayoritario, sino que lo que aquí encontramos son dinámicas de interacción oblicuas y parciales entre imágenes mayoritarias y sujetos minoritarios por fuera de las esferas públicas dominantes, en una dinámica compleja que implica una simultaneidad entre dentro y fuera de la imagen, así como un ida y vuelta entre modos de recepción y modos de producción.

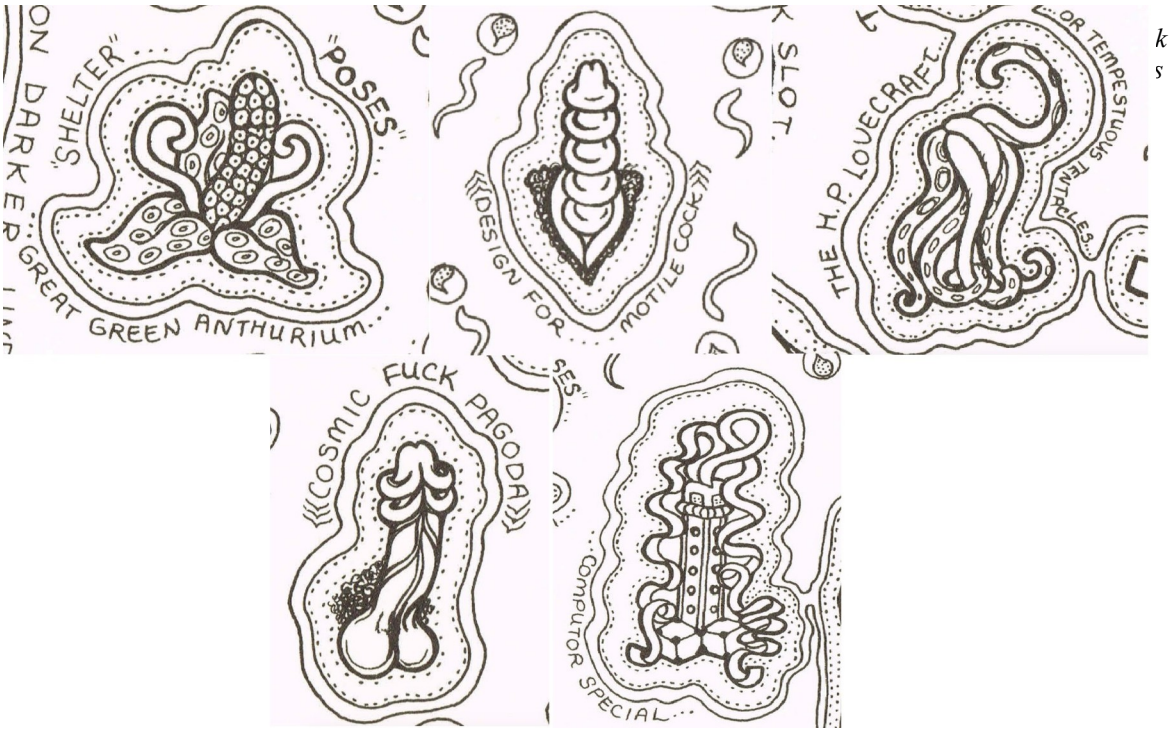
A lo largo de su trabajo, Muñoz se pregunta porqué necesitamos imágenes de cosas que no están hechas para nosotr*s, para que sean parte fundamental de nuestras vidas. En definitiva, cómo es que llegamos a elegir nuestras imágenes y cómo es que ellas nos eligen. Lo que importa de las imágenes no pasa tanto por su contenido, sino por su zona abierta, su potencial de uso. En este sentido, dentro de una operatoria desidentificatoria, elegir no es asumir necesariamente todo lo que está allí; así como tampoco el resultado de esta elección es puramente satisfactorio o nos espeja por completo. Del mismo modo que los efectos que las imágenes de las que somos fans tienen sobre nosotr*s son complejos y difíciles de articular, aquello que buscamos en las imágenes no puede ser sintetizada de forma transparente, reducida a un simple retorno mimético. Al igual que la histeria, esta infatuación con la imagen es una manifestación húerfana de causa, híper visible y opaca al mismo tiempo. En primer término, porque esta pasión introduce en escena a un cuerpo estremecido y traduce como identidad fan la ineludible y a veces violenta magnitud torrencial de los modos con los cuales una imagen puede meterse con/en nosotr*s. En segundo lugar, la pasión fan no ofrece motivos lineales que sustenten este contacto eufórico, esta infatuación, la fijación obsesiva que tenemos con ciertas imágenes o bien los hace proliferar y superpone, partiendo al deseo en mil direcciones, dejando sentir que las relaciones que emprendemos con imágenes -que no se nos parecen pero que podrían- son más polivalentes y contradictorias de lo que podríamos suponer.

En su iniciativa prometeica por destituir aquel código restringido y autoritario que supone Edipo para figurar los caminos del inconsciente, Deleuze y Guattari se ríen al unísono de la compulsiva fijación del profesional por estructurar la experiencia de los sujetos en la opresiva triangulación "papá-mamá-yo": "'¡dí que es Edipo o sino recibirás una bofetada!' El psicoanalista nunca pregunta '¿qué son para tí tus máquinas

deseantes?', sino que exclama 'responde papá-mamá cuando te hablo'". Pero tal como nos recuerdan, "un niño no sólo juega a papá y a mamá. También juega al brujo, al cowboy, al policía y al ladrón, al tren y a los coches". El fan de modo similar agencia con su amor y obsesión distintas imágenes. Se las prueba en el cuerpo, las incorpora a su historia e implanta tentativamente en su piel devenires parciales que pueden ser intensificados. "Ya no creemos en una totalidad original ni en una totalidad de destino", relampaguean proféticamente en *El Antiedipo*, en su misión de echar por tierra los designios del cielo, el principio de la identidad, la misión de la biografía, el determinismo del significado: "no creemos en totalidades más que al lado". Y la manera en la que el amor fan se construye tiene que ver con la vinculación con totalidades a nuestro lado, acompañándonos, amores imaginarios que nos han atravesado el corazón, ficciones en las que hemos sumergido nuestros cuerpos. Esa cualidad de las imágenes para poseernos, encantarnos, robarnos la palabra, de hablarnos desde otro tiempo y espacio, sumergirnos, elevarnos, complicarnos la forma, de inyectarnos fiebre, también dará cuenta, como encontraremos en la siguiente sección, la capacidad de señalar caminos impensados para la encarnación de nuestros deseos. "Los propios consumos son pares, devenires y regresos" comentan Deleuze y Guattari (2010, p. 47), llamando la atención sobre las distintas maneras en las que nuestra vinculación perversa con las imágenes hace que el yo, aquello que nos hemos contado y han contado de nosotr*s mism*s, pueda salirse de su lugar. A lo largo de nuestros recorridos biográficos, hemos operado e intervenido sobre las imágenes volviéndolas un espacio de agenciamiento erótico y habitabilidad, retomando aquella formulación de Susan Stryker en la que la fantasía funciona como un espacio de experimentación transformadora para la subjetividad, "dentro del cual es posible cambiar de posiciones como un* al moverse dentro de una casa" (2008, p. 39). Este ejercicio de reescritura erótica de ficciones a través de la iniciativa deseante del fan, aquello que nosotr*s les hacemos a las imágenes, nos hace situarnos dentro de una escena, y nos regala el goce paulatino de volvernos otr*s. La identificación, ese pasaje del espectador a un otro mundo imaginal, no es sin transfiguraciones. Es por esto mismo que las imágenes no son meramente un enclave de representación, sino un espacio de posibilidad.

Hacia el final de esta segunda sección me interesa detenerme especialmente en observar no sólo la experiencia de exploración y recreación erótica habilitada por las prácticas slash, sino también las posibilidades de afirmación genérica que éstas entrañan, y por sobre todas las cosas, el solapamiento eufórico de estas dos dimensiones, la del género y la sexualidad, dentro de las vidas de much*s fans que deciden tomar a la ficción en sus propias manos y no solamente dedicarse a transformarla, sino dejar que ésta transforme sus vidas. Esta segunda zona concluye

considerando el lugar de posibilidad que una imagen ficcional o una fantasía fan abrió en la vivencia transicional de muchas personas (ésa ha sido mi propia historia, de hecho).



Pensando en las palabras de Julad acerca del potencial erótico del espacio vacío en la ficción (Busse, Lothian, Reed, 2007), en los instersticios del canon, hay margen también para la metamorfosis. Como señala Damien Hagen, "l*s fans trans hemos respondido al vacío de una representación trans y género-disidente afirmativa o próxima en los medios al imaginarnos a nosotr*s mism*s dentro de las historias y personajes que no fueron cread*s con nosotr*s en mente pero que sin embargo invocan una lectura trans" (2023). Esta lectura trans de objetos no explícitamente trans, sostiene Hagen citando a numeros*s autor*s trans, tiene que ver con el lugar que ocupa en ciertas ficciones ciertos "temas y estéticas inculadas al movimiento, la maleabilidad, el cambio y la liminaridad". Si bien toda la diversidad de expresiones y encarnaciones genéricas es

una característica de por sí de la diégesis trekkie a lo largo de su historia (Earl, 2020b), Spock ha sido por distintos motivos un personaje muy entrañable para fans transgénero, transexuales y no binarios de distintas generaciones.

En las efervescentes comunidades de trekkies que hicieron de La Premisa su Santo Grial, se documentan desde los años setentas en adelante ardorosas discusiones en torno al misterio de la anatomía sexual vulcana. Desde el episodio clave "Amok Time" de 1967, el mismo canon del show se había ocupado de plantear que, en paralelo a su naturaleza racional, el erotismo vulcano era una marca de especie en sí misma: el *pon farr*, el celo característico de est*s habitantes, rápidamente fue objeto de encendida especulación e insumo para alimentar las fantasías slash en torno a Kirk y Spock. Por otra parte, a lo largo de creaciones fans de más de seis décadas, los genitales del vulcano fueron recreados de todo tipo de maneras en la imaginación colectiva fan, desde un pene cis hasta uno verde acompañado por dos glándulas erógenas con forma de cresta funcionales al placer de Kirk, pasando por un sexo con forma de orquídea y tentáculos (iibnf, 2007). Al ser consultada sobre esta obsesión vinculante, Caren Parnes, artista K/S fervientemente activa en el fandom desde los años ochentas, responde:

> "Nosotr*s teníamos nuestro canon y ya sabíamos cómo es que se veían estos tipos con las ropas puestas. Y queríamos tener algo que lo hiciera distintivamente fan, que fuera, ya sabés, nuestro Spock. Y el tener algo que fuese físicamente distintivo que un* fan había creado y perpetuarlo, era parte de la comunidad que habíamos creado. Fue básicamente una versión fan de Spock que abrazamos, que era ligeramente distinta del canon, pero que todavía podía vincularse al Leonard Nimoy que conocíamos" (Dawn, 2013).

Gayle Feyrer hasta el día de hoy es conocida por ser la fan que propuso a través de sus historias y dibujos el fancanon más famoso y retomado sobre los genitales de Spock, el apéndice verde con las dos crestas erógenas, en un intento por estilizar eróticamente la naturaleza alienígena del vulcano, sin caer en un sensacionalismo lovecraftiano. De hecho, es a través de una de sus obras fan más célebres, la ya citada serie "The Cosmic Fuck" de 1977, que queda consolidado el canon de los genitales verdes de Spock. En el sexualmente gráfico "Mirrors of Mind and Flesh" de 1979, otro fanfic escrito por Gayle Feyrer y publicado en formato fanzine, aparece otra versión diferente que me interesa revisar aquí por las implicancias que tiene para much*s fans. El momento de la consumación del deseo entre el capitán y el teniente es retratado de la siguiente manera:

> “Veamos cómo es, Spock’”, dijo Kirk mientras se arrodillaba, bajando los calzoncillos de las caderas de Spock. Él se río dulcemente mientras repasaba el diseño alienígena. ‘Casi como una mujer’.
>
> Spock se estremeció mientras los dedos de Kirk frotaron los labios suaves y peludos del montículo genital, que estaba centrado en lo más alto del monte púbico. Los labios se veían hinchados y sensibles ahora. Los pulgares de Kirk se deslizaron a lo largo de la mojada superficie interior de los labios partidos, abriéndolos, revelando la cabeza redonda de la pija, una brillosa joya verde enmarcada internamente. La respiración de Kirk lo tocó allí, húmeda y cosquilleante. Spock sintió que aquella cabeza comenzaba a sobresalir, tímida, dispuesta, respondiendo a aquel delicado contacto”. (Feyrer, 2010, p. 6)

Es interesante pensar cómo este fancanon es citado hasta el día de hoy, pero aparece resignificado en clave trans, como en la fanfic “Some Fascinating Developments”, donde Spock es el portador de una “Ko-lok”, un órgano prensil similar al clítoris humano, pero largo, resbaladizo y verde como un tentáculo (sailorcreampuff, 2020).

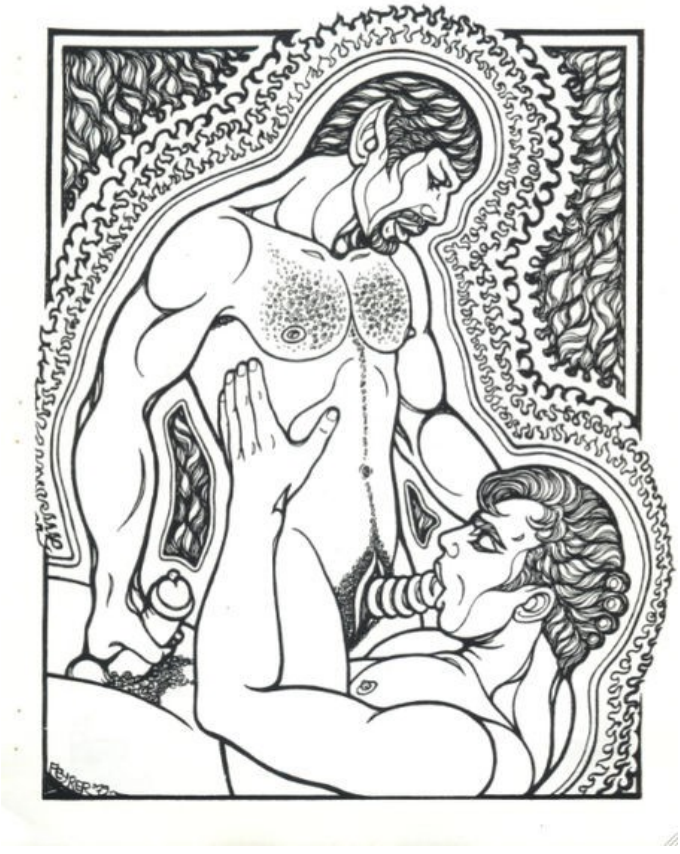


Figura 37: ilustración de Gayle Feyrer para su "Mirrors of Mind and Flesh", 1979. Fuente: Famlore.

De aquello que primeramente había sido un intento para definir y estilizar la alteridad de la encarnación vulcana, comienza a emerger un nuevo fancanon muy especial para ciertas subjetividades dentro del fandom. Para much*s fans trekkies, Spock es trans, deliveradamente trans. En su emotiva revisión "Spock Taught Me to Accept Myself as a Transgender Man", AJ Winder cuenta cómo, a partir de visionar un episodio en un taller de escritura creativa de ciencia ficción, se sintió conectado con el personaje de una forma tan personal como misteriosa:

> "La escena que nos mostraron era del episodio 'The Naked Time', en el que Spock falla en controlar sus emociones después de ser infectado con una enfermedad extraña que desinhibe las propias represiones. La mayor parte de la clase -enteramente expert*s sci-fi de una punta a otra- habían crecido con *Star Trek* y comprendían el contexto de la escena. Yo no. Pero me enamoré de esta escena y especialmente de Spock. Algo sobre la manera en la él intentaba tanto reprimir una parte inherente pero vergonzante suya, me habló especialmente." (2022)

En su revisión sobre la incidencia que la serie tuvo en su propio recorrido transicional, Winder resuena especialmente con lo que más le llega de Spock: el ser una criatura incomprendida, "de dos mundos, a la que ha menudo se le hace sentir que no pertenece a ninguno". No es la férrea lógica vulcana el fin de la sabiduría, sino tan sólo el punto de partida, y será este proceso de comprensión e integración de sus partes humanas y vulcanas, fuertemente atravesada de contradicciones y tensiones internas, aquello que hacían de su propia mirada, de su propio conocimiento y sensibilidad algo único capaz de enriquecer a otr*s con su diferencia. Winder visualiza afectivamente este proceso de crecimiento del personaje dentro del canon de la serie con su propia transición, un modo de crecer y moverse a través de distintos mundos que también entraña singulares formas de conocimiento.

Así como el *shipping* es un modo de trazar relaciones en la diégesis ficcional por vía del deseo fan, el *transing* es comúnmente la práctica fan de declarar la identidad trans de un personaje e incorporarla al discurso o a una producción fan. En su blog *Transtrektual*, Cody Lucas se dedica a fortalecer creativamente el *fancanon* de un Spock transmasculino, ilustrando su punto con picardía fan a través de argumentos

como el vello facial con el que aparece el personaje en *Star Trek: Discovery* (2019) o compartiendo su propio headcanon acerca de cómo el vulcano elige su propio nombre. En blogs como éste, el diálogo fan con personajes ficcionales está entrelazado con la idea de *euforia de género* (Dale, 2021), una suerte de indescriptible y alegre vibración vinculada al sentirse afirmado en el propio cuerpo, concepto elaborado por la propia comunidad trans para contrarrestar por sus propios medios décadas de protagonismo médico y social de la noción miserable de "disforia" para explicar la experiencia trans. Particularmente quiero detenerme el siguiente folleto ilustrativo que Lucas diseña para informar con humor sobre los efectos de la terapia de reemplazo hormonal con testosterona (crecimiento de vello facial y corporal, transformación del timbre de voz, mayor libido) sirviéndose de su adorado Spock en distintos paneles. Cada uno de estos puntos son celebrados en clave eufórica: estos cambios son maravillosos, y pueden volverse una parte tan familiar y amada de un* como el propio vulcano. En el cierre final retoma una clásica imagen del idilio K/S, con Kirk y Spock enamorados por toda la eternidad, para dictaminar cuál sería "aquel efecto bonus" del tratamiento con testosterona: "te hace gay" (2021). Deseo, identificación/desidentificación, encarnación corporal, ficción, posibilidad, fantasía, materialidad, euforia, erotismo, son todos vectores inefables que se entretejen en las prácticas transformativas de l*s fans, aquell*s que transforman con placer, aquell*s que se sirven de la ficción para transformarse.





Figura 38: Instructivo sobre los efectos del uso de la testosterona ejemplificado a través de Spock. Creación fan de Cody Lucas, 29 de mayo de 2021. Fuente: Transtrektual.

Pasiones tumultuosas, sentimientos incontrolables, masas desbocadas, monjas atravesadas de amor por la influencia de mundos invisibles, bailes histéricos, seguidoras gritonas y lloronas, desmayos, fantasías de escritorio. Esta segunda zona de la tesis ha trabajado esta somateca, colección de imágenes y afectos para llegar a entender la compleja intimidad erótica que l*s fans entablan con universos ficcionales. He comenzado introduciendo a la sospecha intelectual sobre toda forma de irracionalidad manifiesta, remitiéndome a algunas revisiones históricas de la idea de pasión y de fanatismo, para luego hablar de sus manifestaciones culturales más contemporáneas, particularmente la conformación de grupos de entusiastas y seguidoras. Me he remitido a la creación de rituales y lenguajes expresivos en donde el cuerpo y lo que se desprende de éste es fundamental, como ejercicios de liberación irracionalista que así mismo son enfrentados por la base de un prejuicio moral extendido. He revisado de qué modo la

imagen de la fan exaltada se sobreimprime con los espectáculos visuales de la histeria o la posesión sobrenatural, capítulos clave de la historia occidental para entender la ansiedad en torno a la autonomía de los cuerpos, en este caso, vinculado a estados de pérdida o alteración de conciencia. Por último, me he detenido no solamente en el modo que el cuerpo fan es afectado por la imagen, sino también por la manera en la que el deseo fan interviene deliberadamente sobre la imagen, haciéndole espacio en muchas ocasiones a una suerte de devenir latente, convirtiendo a la ficción en un medio de tránsito hacia una posibilidad.

Al comienzo de todo, había deslizado una primera definición de fan como alguien que en primera instancia se identifica primeramente como fan. El fan sabe, por vía de su amor, quién es. Por otra parte, si bien a partir de este amor es que se articula una identidad pública o subcultural, en primera instancia, el centro de la experiencia fan no está en la identidad. Es aquí, de hecho, donde los mercados contemporáneos se equivocan maravillosamente en su integración del fan a las industrias, insistiendo en el fan como una autoridad experta, un exégeta de ciertos objetos de consumo. El fan hace a través de su amor inconveniente por distintos mundos sensibles a lo largo de su vida, un auténtico mapa extático de obsesivas emergencias, apariciones, discontinuidades. No se trata de aquello que nos vincula a una identidad única y esencial, la figura del fan adherido a una monomanía, a un determinado objeto de amor que se le prende para siempre, sino que al fan me gusta entenderlo sobre todo a través de la manera, profundamente corporal y extática, en la que pone en práctica un modo de amar, de vincularse con algo que está más allá y que el fan reconstruye por vía de sus prácticas y de sus formas de sociabilidad como más acá o incluso un común posible. Se trata de dejarse transformar por este amor.

“Feroz alegría cuando encuentro una imagen que me alude”, como escribía Alejandra Pizarnik en 1963. Para much*s el placer en nuestras relaciones con las ficciones tiene que ver con la voluptuosidad indecible de encontrar una imagen que nos haga espacio, pero no necesariamente a través de una devolución mimética que nos fije y enderece a los ojos de otr*s, sino también a través de una imagen que nos desfonde de nuestras representaciones creíbles, ofreciéndole un refugio a nuestros deseos, proyectos, reclamos, a las ganas que tenemos por ciertos modos de circular este mundo y esta vida. El goce de esta alegría feroz no sólo está en encontrar ese espacio como si fuese un lugar que nos espera para completarnos, sino en abrirnos paso entre ficciones de otr*s, multiplicando los placeres perversos de un* sujeto que se mete allí donde no l* llaman.

Y quisiera detenerme en esta palabra. *Perverso* remite a numerosos sentidos. Para quienes les guardamos afecto a los términos incomprendidos, no es una palabra

con connotaciones negativas de por sí, sino el descriptor de cierto obstinamiento opaco, que algunas miradas tienden a pensar como gratuito, pero debemos admitir que igual es su carga negativa la que redobla nuestras ganas de usarla. Las palabras tienen poder, y perverso es una que se encuentran tan cargada con una batería de direcciones e imágenes proyectivas, sería una lástima no usarlas. Si nos ponemos a desentrañar la imagen detrás del fuerte estigma moral que dicha palabra porta, El camino más enrevesado, menos fácil, menos obvio, el desvío insensato, el del derroche grosero, aquel que parece directamente insultante por su capacidad de dejarnos estupefactos. Ése es el camino de l*s pervers*s. Cuando pensamos en términos como *perversión*, una noción que no puedo no dejar de vincular con las formas de actividad y sensibilidad en la que l*s fans nos involucramos, pienso en la importancia de hacer a un lado la mala fe que tiene el estigma moral y quedarme con el sentido de "repetición y diferencia" que subyace a la palabra per-verso. Hablamos de una perversión como una versión que se ha hecho de algo que en su recreación ha dejado de prestar fidelidad normativa al original, para volverse algo distinto. En este sentido, el modo en el que las imágenes funcionan como dispositivos de subjetivación no es lineal como sostienen ciertas aproximaciones conductivistas o el propio discurso que piensa comúnmente la identidad, sino que el contacto entre imágenes y usuari*s necesariamente se constituye de *formas perversas*, es decir, a través de interacciones y reposicionamientos extraños, mediados y dinámicos. El perverso no construye objetos de deseo, sino dispositivos vinculares, cámaras de relación; y es en este sentido, que puede acercarse a la noción de máquinas del deseo de Deleuze y Guattari, por su iniciativa siempre generadora, porque a través del desvío continuo va creando acontecimientos. "A perverso, perverso y medio", bromea Jean-Louis Comolli (2007, p. 212) en su consideración sobre la compleja posición del espectador de cine. Lo mismo puede ser llevado a las relaciones de los fans con las ficciones: nunca una relación entre dos agentes, como lo pueden ser un sujeto y una imagen, es una relación estable que garantiza que los signos arriben a un destino unívoco. Siempre hay una terceridad que se escapa. Las prácticas transformativas de recepción fan son menos un acceso directo a la verdad última de los textos que una interposición generativa y un desvío multiplicador. El deseo del fan, por otra parte, es un *deseo perverso*, no solamente en el modo en el que se expresa somáticamente esta intensidad y en el modo en el que irrumpe pasionalmente desordenando las fronteras entre lo real y lo imaginario, sino en la forma en la que esta intensidad erótica que sacude al fan, es devuelta al texto, actuando como una fuerza disruptiva-productora dentro de él. Ya no se trata de recibir, aceptar y acatar lo que está allí en la imagen, como "mero espectador" sino de acusar recibo con el cuerpo, y lanzarlo a un más allá, como buen perverso; es allí donde el fan encuentra aquello que le es eróticamente propio y compartible con otr*s. Lo que buscamos en las ficciones es aquello mismo que

nos permite transformarlas, aquello que, en última instancia, puede coincidir con lo que llega transformarnos.

En este sentido (delicado justamente por la carga patologizadora que la idea de perversión ha tenido, sobre todo en relación a los modos en los que hemos sido imaginados por la mirada cis) que me interesa pensar a través de la idea de cruces perversos con la ficción para entender algunas de las formas en las que much*s de nosotr*s materializamos efectivamente nuestras transiciones de género. En la tercer sección de la tesis no sólo hablaré del modo en el que las imágenes nos atraviesan y funcionan como espacios para habitar, como se ha hecho en las dos partes anteriores, sino sobre la manera en la que las imágenes también nos ayudan a cruzar de un género a otro, y a vivir todo este proceso con una exultante intensidad erótica. Revisaré la historia de Lou Sullivan, activista, historiador, archivista y fan, un hombre transexual marícón que entre todas las imágenes que irradiaba la contracultura estadounidense, los movimientos de liberación gay, el sol de medianoche del cine under y el rock n' roll más decadente, encontró fuerzas para encarnar una existencia sobre la que no existían palabras autorizadas hasta el momento. Y aquí hago aparte para una disgresión autorreferencial: mi propia historia con la ficción siempre tuvo que ver con un vínculo de deseo. Me afiliaba apasionadamente, con una obstinación sentimental ilegible, a todo un derrotero de libros, películas, series, dibujos, biografías, cadenas de formas que contenían algo que me propulsaba a reclamar un espacio dentro de cada narrativa: "yo soy ése", afirmaba y afirmo con placer perverso y con feroz alegría, cada vez que encuentro una imagen que me alude.

La escritora estadounidense Dorothy Allison que afirma que "[ser un* pervers*] es ser desobediente de la regla de miedo, odio y vergüenza, buscar las propias definiciones e ideales independientemente de lo que l*s otr*s insistan como límites para lo que podrías desear o tener" (Allison en Hollibaugh, 2000, p. 10). A much*s, nuestras vincularidades trans con la ficción y/o el sexo nos volvieron igualmente pervers*s, en nuestras historias por sortear nuestros destinos de verdad asignada, utilizamos la ficción como un impulso de deseo, para saltear un límite 'objetivo' que otr*s ya habían decidid* de antemano para nosotr*s.

3.
Transición

"¿Qué es lo que he estado buscando tanto? ¿Algún ideal erótico que todavía no puedo alcanzar… o simplemente se trata de cambiar mi comportamiento? ¿Es que está todo en mi mente y no en la de ellos? ¿En la de todos estos jóvenes delgados, jóvenes y sonrientes alrededor míos? La mística es tan erótica, mis fantasías tan intrigantes. Oh, ser una mera víctima de mi lujuria, en lugar de haber orquestado mis deseo, ése es mi lugar aquí. ¿Es tan malo lo que nos queda a nosotr*s transexuales? Siempre me estará faltando algo, siempre tendré que explicarme o excusarme a mí mismo. Así y todo, todos estos años habrán valido la pena por el sólo hecho de estar en este bar, aquí, ahora, con SIDA, siendo un hombre entre hombres. Ser incluido, aunque sea, voyeurística aunque sea teóricamente, en la sociedad de hombres que sólo pueden proclamar abiertamente su ardor por otros hombres. Tal vez sea aquel amor que no se atreve a pronunciar su nombre, pero ciertamente es el amor que sobrevive, un amor que persiste más allá de toda condena, incluso frente a la amenaza de la muerte, del SIDA, un amor que no puede morir; para mí, éste es el único amor REAL".

(Lou Sullivan en *Youngman: Selected Diaries of Lou Sullivan*, 2021, p. 305)

3. 1. ¿A qué se parece tu verdad?

A lo largo del recorrido anterior me he dedicado a pensar distintas formas de vinculación entre sujetos e imágenes, en donde juega un lugar central el papel de la creencia, en tanto forma de participación afectiva y perceptual en el mundo imaginal. En esta parte de mi trabajo, veré en primera instancia cómo la articulación entre imagen y creencia se juega de un modo muy particular para la vida de las personas trans. Los discursos que se han dedicado a impugnar la realidad de nuestras vidas históricamente han considerado a las personas trans en una térmica excesiva muy similar a la de los sujetos que he repasado anteriormente: seres delirantes definidos por una relación patológica, compulsiva y desviada hacia las imágenes, que confían más en sus ideaciones virtuales que en aquello que se ha establecido como "el estado de naturaleza", el dato duro de los cuerpos (Daly, 1978; Raymond, 1979; Jeffreys, 1997,

2014). Incluso el término "autopercepción" ha sido desvinculado del seno de los debates internacionales sobre autonomía corporal y autodeterminación en los cuales emergió (Principios de Yogyakarta, 2007), y se ha visto menospreciado de manera conservadora por muchos de los usos mediáticos, políticos y culturales que se le dió, a una especie de argumento posmoderno por el derecho inalienable de un yo libre y crédulo a la hora de nombrarse y expresarse: "yo soy lo que creo que soy".

Por otra parte, es de mi fundamental interés, revelar otro tipo de manera posible en el que puede pensarse esta relación entre sujeto, imagen y creencia desde el ángulo trans. La *transición* puede pensarse como una experiencia temporalizada de transformación corporal, un pasaje por formas de identificación subjetiva y encarnación material en donde las imágenes intervienen de un modo central. No sólo porque las imágenes sirvan para documentar y "capturar" momentos de un curso cinético, sino porque, como lo veremos a lo largo de esta sección, éstas forman activa de estas mudas en donde las cosas se despiden de sus sentidos asignados. Si la identidad puede concebirse como aquella posición estable que designa al ser de la materia, la experiencia de las personas trans implica un problema por el hecho de demostrar simultaneámente cuan material y contingente es la experiencia del cuerpo y la encarnación (Cabral, 2011). Es por esto que somos sujetos problemáticos para los órdenes de representación e históricamente hemos sido sujetados a regímenes escópicos de verdad y mentira, viendo a nuestras realidades convertirse en una fabricación imaginaria que "no puede ser" o una hipotética realidad que "necesita ser creída" por miradas ajenas. Nosotr*s mism*s somos transformados por la mirada cis en imágenes virtuales, cuya realidad se confirma o no, a las que se juzga en términos de verosímiles societarios ya existentes.

Algunas aclaraciones preliminares. El prefijo "trans" implica "del otro lado" y se usa para nombrar la experiencia de personas que somos asignadas a un género al nacer pero que posteriormente nos desidentificamos de éste y transitamos a otro género distinto; mientras que el prefijo "cis", "de este lado", corresponde a las personas que se identifican y habitan en su presente con el género asignado al nacer. Estos términos, elaborados históricamente por la propia comunidad trans[63], sirven para nombrar posiciones temporales específicas, algunas visibles, otras enmascaradas, que son importantes nombrar dentro de un sistema de poder, el *cisexismo*[64], donde ciertas

[63] "La distinción entre hombres y mujeres y personas transexuales funciona sobre una lógica de distribución que privilegia el primer conjunto mientras que desconoce al segundo (o lo reconoce bajo el imperio de una cópula menor). La transexualidad viene a funcionar así como una marca que se cancela a sí misma: un hombre transexual es aquel que, a pesar de ser un hombre, nunca entrará en la distribución de los seres si no es como transexual, incluyendo la distribución diferencial de bienes, incluyendo la capacidad diferencial para nombrar. Hasta que alguien transexual, un día, dijo basta, y acuñó la palabra cisexual". (Cabral, 2009b)

[64] El cisexismo, al igual que otros regímenes de poder, se encuentra situado, encarnado y funciona de manera articulada con otras variables. Es decir, la legitimidad de una persona cis o la ilegitimidad de una

trayectorias genéricas y corporales son consideradas más reales y legítimas que otras (Cabral, 2009b, 2014; Serano, 2012). El cisexismo es una forma de poder que también califica a las personas cis como la clase privilegiada de personas que *saben mirar*, ya sea para declarar la verdad esencial encerrada en nuestros cuerpos trans o la mentira impostora que éstos pretenden esconder, así como también juzgar el grado de aptitud con el que las personas desempeñan su rol de género. Esta operación a la cual Julia Serano nombra como *generización* se naturaliza como un acto ordinario de percepción pero, como señala la autora, no es otra cosa que un ejercicio especulativo:

> "el acto de distinguir entre mujeres y hombres es un proceso activo, y es algo que hacemos de manera compulsiva. Si alguien tiene alguna duda al respecto, todo lo que tiene que hacer es darse cuenta de la rapidez con que uno determina el género de las personas: Ocurre de forma instantánea. No solamente eso, sino que tendemos a decidirnos por asignarle a alguien un género o el otro, sin importar qué tan lejos se encuentre esa persona del mismo, ni la poca evidencia que tengamos para sustentar tal elección. Aunque nos guste pensar en nosotros mismos como observadores pasivos, en realidad, todos estamos constante y activamente proyectando nuestras propias ideas y suposiciones acerca de la masculinidad y la feminidad sobre cada persona con la que nos encontramos" (2012).

Uno de los binarios más poderosos que regulan nuestras vidas trans - me atrevería a decir que aún mucho más influyente que la dicotomía entre lo "masculino y femenino"- consiste en la asignación compulsiva y tendenciosa de nuestras realidades al lugar de la verdad o al de la mentira. "¿Es o no es un hombre o una mujer *de verdad*?" es una de las preguntas centrales desde las cuales la sociedad nos percibe, reaccionando en consecuencia de cuánto *se nos nota* 'la verdad' o 'la mentira' en nuestras encarnaciones . La otra particularidad que tiene este dilema que nos condiciona, es que el juicio sobre la "verdad" o "mentira" en nosotr*s se debate en primera instancia de manera *visual*, con un simple pasar de ojos o un epígrafe añadido que nos fuerza a ser verdaderamente visibles, es decir, fáciles de imaginar en la opinión pública de las

persona trans no son variables abstractas, sino que operan dentro de un contexto de atravesamientos, una matriz interseccional; esta idea es fundamental para pensar, por ejemplo, cómo podrían pensar a trazarse afinidades entre formas de autonomía personal u opresión sistémica que no son necesariamente las mismas (como lo es la experiencia de personas con discapacidades, intersex, gordas), o bien cómo se entrelazan aquí factores de clase, encarnación, capacidad, sexualidad, raza y territorio a la hora de establecer qué tan verdadera, aceptable, pasable o deseable es una identidad de género determinada. Julia Serano da cuenta de ello al considerar de que manera, "hace tiempo en una época en la que me definía como crossdresser, me di cuenta que podía 'pasar' como mujer con bastante facilidad en las zonas suburbanas, mientras que en las ciudades (donde la gente probablemente está más consciente de la existencia de personas variantes de género) a menudo yo era 'leída' como un hombre crossdresser" (2012).

personas. Según esta lógica desrealizante del discurso que hace de nuestras existencias un tema de debate, nuestras vidas pueden ser arrojadas al campo nulificante de la no-creencia, con aseveraciones como "las personas trans mienten", "no existen", "el discurso trans es un invento peligroso"[65], y sí se nos devuelve el visto bueno de la creencia ajena, nuestras vidas pueden llegar a ser apreciadas como una estilizada metáfora sobre la construcción performática y prostética del género, exaltándonos como una pieza cara de vanguardia poética o conceptual, o quedamos entrampados en el lugar del testimonio permanente, somos magnetizados opresivamente por las nociones de origen y destino, y simplemente necesitamos "ser", todo lo que se desprende de nuestras historias es una forma de "valiente verdad". En todo caso, somos menos personas con la complejidad e inefabilidad vital de cualquiera, que sujetos portador*s de una verdad sospechosa o un constructo ficcional y performativo que sólo existe para ser leído y expuesto como texto. Como plantea Talia Mae Bettcher, "dado que la única 'opción' se juega entre engaño invisible e impostura visible, parecería ser que este sistema representacional lo que hace es prevenir que las personas trans puedan existir realmente" (2007, p. 55).



Born a Boy!

(Continued from page 13)

passed me as a fit male and did not seem to be even in doubt about my sex. He looked at my face and chest a trifle queerly and scratched his head. But he seemed to take the view that such oddities were not the business of an army doctor and passed on to other business.

But in the examination room there was a medical orderly who was much sharper than the doctor. He sniggered as he watched me dress, and I blushed in a most unmanly way.

DUFRESNOY
Jacques Charles
23 août 1931
Paris

★ The picture right shows that Coccinelle has the figure and face of a girl, but the passport pictured left shows that the glamorous stripper was born Jacques Charles Dufresnoy in Paris, 1931. ★

[65] Actualmente nos encontramos frente al reforzamiento público de estos argumentos bajo la excusa fantasmática del avance de la "ideología de género", consigna que ha alineado los esfuerzos de la derecha continental, grupos antiderechos y un ala conservadurista/antigénero del feminismo con el fin de suprimir la autonomía corporal y el derecho a la autodeterminación de miles de personas, entre ellas, adolescentes y niñ*s. Desde hace varios años, se vienen escuchando distintas versiones de aquel viejo argumento transfóbico que considera a las personas trans como una amenaza; pero en el último tiempo, con las nuevas reconfiguraciones que ha tenido el pensamiento de derecha durante la pandemia del 2020, ha ganado mucho lugar especialmente lugar la teoría conspirativa del contagio social presuntamente promovido por una "agenda trans internacional". Sobre el avance de estos grupos antiderechos en América Latina, recomiendo especialmente el compendio de investigaciones impulsadas por el *Observatorio de Sexualidad y Política* (SPW) (Corrêa, 2022).

Figura 1: Recorte de nota sobre la estrella transexual Coccinelle en National Enquirer, vol. 34 nº24, febrero de 1960. La lógica sensacionalista del artículo funciona presentando a la vedette transexual por vía de una imagen sensual, acompañada de un documento probatorio (su pasaporte) con el fin de mostrarle al lector que "no todo es lo que parece". Fuente: Digital Transgender Archive.

Es aquí donde quisiera pasar a detenerme en el problema de verosímil que implican nuestras historias de vida para las formas en las que se nos ha utilizado como objeto de conocimiento. La teoría literaria concibe al *verosímil* como aquella ley particular de verdad que se encuentra en un texto. Como señala Tzevetan Todorov, el verosímil puede entenderse como "la relación del texto particular con otro texto", uno más general, permeable y difuso que él denomina "la opinión pública" (1970, p. 12). Dicha opinión pública establece de antemano un consenso sobre lo real, que servirá de referencia para contrastar el resto de los discursos; en la medida que nuestro texto más se acerque a esta imagen de verdad, más plausible sea de ser tomado como verdadero. En ese sentido, el verosímil opera como un efecto de verdad que permite definir el campo de lo posible (Metz, 1970)[66].

Me parece importante detenerme aquí para pensar, ¿qué implica ser un hombre de verdad?, ¿una mujer de verdad?, ¿qué implica tener sexo de verdad?, y sobre todo, ¿qué formas tienen que adoptar ciertas dimensiones de la vida para que sean entendidas y validadas como una manifestación real y no como caprichosas fabricaciones, ficciones delirantes, trampas subjetivas, ocurrencias ilusorias de algunas personas? Aquí es donde considero que el efecto de verdad tiende a producirse a través de la sensación de unidad, estabilidad y consistencia que nos generan las cosas. Podría decir en ese sentido que el género y el sexo se vuelven verosímiles en tanto parecieran actuar como realidades inmutables, universales, medibles, eternamente idénticas a sí mismas, que juran incondicionalidad a una naturaleza esencial, sin ningún relieve, mutacióno tornasol.

Al estar definida por la idea de un desplazamiento de y sobre el género asignado, la experiencia de las personas trans se inscribe en una dimensión cinética que la vuelve por momentos problemática e inaprensible frente a una economía de una verdad genérica que requiere más bien de posiciones subjetivas estables y consistentes. Este carácter nomádico de la experiencia corporal y psíquica trans será contrapesado con el requerimiento de articular narrativamente la propia historia (Prosser, 1997; Cabral, 2003). Ésta se vuelve una necesidad profundamente extendida en la vida de las personas trans, el tener que explicarse, el deber una explicación. Es aquí donde a las personas

[66] "Lo verosímil es, desde un comienzo reducción de lo posible, representa una restricción cultural y arbitraria de los posibles reales, es de lleno censura: sólo «pasarán» entre todos los posibles de la ficción figurativa, los que autorizan los discursos anteriores" (Metz, 1970, p. 19).

trans, a fines de ser autorizadas como "reales" y resultar "creíbles" al mundo, tienen que volverse fiables documentos probatorios y narradores profesionales, dispuestos a hacer que sus discursos y saberes sobre sí mism*s resuenen con los modos de escucha y verosímiles societarios ya existentes sobre el género y el sexo.

Como plantea Jay Prosser, la experiencia transexual "siempre es un trabajo narrativo, una transformación de cuerpo que requiere la remodelación de la vida en una particular forma narrativa" (1998, p. 4). En ese sentido, el autor dirá que "la narrativa es una forma de segunda piel: aquella historia que el transexual debe entramar sobre el cuerpo para que éste pueda ser 'leído'" (1998, p. 101). La persona transexual escribirá su autobiografía en primera instancia, en el consultorio del "profesional de género", que deberá juzgarla por su consistencia. La ansiedad frente a aquello que ha demostrado cambiar y no ser fijo se consuela con la rectificación tranquilizadora que proveen los relatos de origen, capaces de poner en evidencia una fuerte, temprana y persistente identificación transgenérica a lo largo de la propia historia, una verdad esencial cuyo desarrollo *biografiza*, puede seguirse en el tiempo, y se confirma y se vuelve más consistente con el transcurrir temporal, una verdad capaz de cubrir todo aquello que fuimos y que somos, registrando fielmente cada instante de nuestros desplazamientos subjetivos[67]. De este modo, las personas trans tenemos que presentar continuamente una narrativa biográfica a cuestas cada vez que circulamos por el mundo, una que va a ser puesta a prueba con un verosímil ya establecido, formas codificadas de creer, aceptar y apreciar la materialidad de nuestras existencias en tanto concuerden con ciertas expectativas pautadas por la mirada cisnormativa, volviéndolas textos debidamente autorizados, historias que ya hemos escuchado una y otra vez. No debiera olvidarse, que poco más de una década, previo a la aprobación de la Ley de Identidad de Género, los pocos hospitales que habían habilitado, no servicios, sino tratamientos vinculados a la salud transicional, se desenvolvían según un sistema de peritaje, evaluación intensiva y tiempo de prueba, a fines de que sus expert*s puedan determinar cuán cierto era lo que esas personas deseaban y sobre todo, qué aptitud tenían para desempeñarse en aquel género. Se establecía un gran énfasis en toda la dimensión psicosexual de la persona, con el fin de verificar qué tan dispuest*s estaban l*s "pacientes" a cooperar con ese trazado transicional que generalmente buscaba la consistencia heterosexual. La agencia de muchas personas trans en aquel momento pasó por entender exactamente qué era lo que cada médic* buscaba ver, cuáles eran aquellos tropos en los que se basaba dicha "autenticidad en el deseo" y "coherencia de género", y usar esas ficciones culturales a su favor.

[67] Como bien indica Prosser, la noción misma de narración como construcción imaginaria temporalizada, implica de por sí la idea de transición, la progresión de actos, un curso en desarrollo que impulsa a la historia y unifica su forma.

A partir del momento en que se removió buena parte del estigma sobre ciertas tecnologías transicionales y éstas dejaron de ser entendidas como formas estrafalarias de mutilación y pasaron a ser entendidas como herramientas que pueden mejorar exponencialmente nuestras vidas, muchos de los protocolos biomédicos que se enmarcaron en un paradigma patologizante determinaron que para acceder a una de las formas más elementales de salud, la soberanía personal sobre el propio cuerpo, primeramente teníamos que poder ser aprobados como *verdaderos transexuales*, es decir, sujetos cuya historias y expresiones eran dignas de ser creídas por un sistema médico que ya había elaborado un verosímil de antemano sobre nosotr*s. Este verosímil se compone de los siguientes elementos narrativos que Mauro Cabral señala como característicos de la autobiografía transexual:

> "una proyección genérica continua, mantenida incólume a lo largo de la vida, que incluye por lo general una subjetividad dañada por la incongruencia corporal; manifestaciones específicas –disfóricas en relación a la vivencia del cuerpo como ajeno, extraño o errado; una experiencia estereotipada de los roles de género, así como de las relaciones interpersonales, incluyendo las sexuales" (2003).

Somos narradores, pero no podemos elegir las historias que contamos. En el consultorio del psicólogo, en el claustro de especialistas, ante la mirada del juez o en la mesa familiar, una biografía trans pasa a transformarse en un dispositivo ejemplar: cada pieza parcial adquiere carácter de evidencia y se vuelve necesaria en tanto que, al integrarse y dialogar con otras, adquiera una motivación, contribuyendo a que la totalidad de la vida cobre cuerpo y dirección temporal, es decir, que se desplace narrativamente. Dado que nuestras experiencias están permanentemente al borde de la desrealización, much*s partimos nuestras relaciones con el mundo sobre la base dolorosa de que nuestras vidas no son creíbles, y que hay que esforzarnos a que nuestra vida pueda parecerse a esa gramática de verdad, a ese régimen de creencia ya instituido. ¿Cuántos de nosotr*s hemos sentido que para vivir nuestras vidas primero debíamos aprender a explicarnos, a encontrarnos una razón legítima y bien fundada para el curso que tomaría nuestro deseo?

"¿Desde cuándo *lo sabías*?" es una de las cosas que más se nos pregunta en referencia a nuestras transiciones. Muchas de las maneras en las que las personas trans hemos sido visibles ante los ojos de la imaginación médica, social y discursiva ha tenido que ver con apelar a encontrar (o a que otr*s encuentren) esta pieza dura de verdad llamado "origen" que determina secretamente el trazado de nuestras historias. Este

origen es una especie de acertijo constituyente, una especie de nudo íntimo que hay que ir a buscarlo en la lejanía del tiempo. A las personas hay que creerles, solicitarles pruebas, constatar el tránsito de esa determinación constitutiva que se abre paso desde un estado embrionario hasta que el sujeto finalmente confiesa exhausto, un "yo soy" saturado de verdad. A quienes alguna vez nos preguntaron, "¿desde cuándo *lo* sabías?", sabemos lo próximo que ese interrogante se encuentra del más lapidario escepticismo, "¿cómo sabés que es así?".

Aún diciendo "nuestra verdad", no estamos exent*s de que ésta no se *sienta* lo suficientemente cierta para quienes nos ven y para quienes, tarde o temprano, solicitan de nosotr*s "nombres verdaderos", "detalles técnicos" y "buenas intenciones". Un frenesí de interpretación intercepta nuestros pasos, sin dejar nada librado al azar, requiriendo la total inteligibilidad en nuestros recorridos vitales como personas trans, rodeando nuestras apariciones de apresuradas intervenciones dirigidas a la mirada de aquell*s que piden saber todo aquello que nuestras presencias no terminan de decir. Así es como nuestra incorporación a los imaginarios, el precio de la "visibilidad", en muchos casos suele demandar algún ejercicio intrusivo de esclarecimiento, un pequeño extra editorial compuesto por nombres viejos y géneros anteriores, historias clínicas y pormenorizaciones testimoniales, sin olvidarse, por supuesto, de insistir en la desnudez de nuestros cuerpos como el instrumento de puesta en figuración y exposición argumentativa más poderoso de todos.

Toda esa maquinaria epigráfica gravita bajo un mismo propósito: velar por nuestra inteligibilidad como objeto discursivo, constituyéndonos como objetos dóciles a la mirada y a los significados que ella pasea sobre nosotr*s, afianzándonos como insumos solícit*s a prestar verdad y ejemplo, siempre list*s para decir lo que somos o dispuest*s recibir este título de parte de tercer*s. Podemos pensar que aquello que implica "estar atrapado" dentro de aquella fórmula histórica de la ontología transexual caracterizada por Prosser, "el sujeto atrapado – y tratando de escapar- del cuerpo (sexuado) equivocado" (1998, p. 67), tiene más que ver con el de estar sujetos crónicamente a una mirada que nos interprete.



Figura 2: Imaginarios sensacionalistas que ilustraron aquel famoso tropo transexual sobre la dualidad, la incongruencia y el "estar atrapado en un cuerpo equivocado". Izq.: Ilustración de Tina para el artículo titulado "Psychopathia Transexualis" escrito por David Cauldwell. Fuente: Sexology Magazine, n.º 16, diciembre de 1949. Der.: Ilustración de Tina para el artículo titulado "Is sex change posible?" escrito por Norman Haire. Fuente: Sexology Magazine, vol. XVIII, n.º 7, febrero de 1952.

¿Pero qué ocurre cuando no nos prestamos tan afablemente al juego de compartir nuestra verdad, cuando no queremos transformarnos en sujetos testimoniales? Es aquí donde nuestros archivos e historias personales en manos de otras personas pueden ser usados para implementar formas de impugnación literal y desintegración pública de nuestras existencias, como lo han sido las coberturas sensacionalistas en medios que han registrado el curso de nuestras vidas y muertes. La lógica del *outing*, de la revelación, de la confesión adquiere un valor de fundación violenta en muchas de nuestras biografías y de los modos en los que somos narrad*s: este tropo se compone de

la implantación de un secreto que finalmente nos pone en escena, e incluso nos deja expuestos a todo tipo de consecuencias, posicionando como sospechos*s y culpables porque no somos quién decimos ser o todavía no encarnamos con nitidez suficiente aquello que "verdaderamente" somos. No importa demasiado si tal "verdad" lo es de hecho para nosotr*s, ésta inmediatamente consagra su estatus de "verdadera" porque nos expone y nos funda frente a la mirada ajena como reservas de un secreto que finalmente ha sido arrancado. Tanto en vida como en muerte, regresa el implacable recordatorio cisexista de que nuestras verdades nunca terminan de estar completas en nuestras manos: la adecuación forzosa de nuestras existencias a marcos interpretativos ajenos y la explotación sensacionalista de nuestras vidas o muertes como incógnitas que dependen de una aclaración, de un comentario, una editorialización es una forma de seguir afirmando que los ojos del mundo todavía no están listos para cruzarse con los nuestros. En muchos casos, la primer y última palabra sobre nosotr*s no pareciera estar en nuestro poder: la verdad en nuestras manos y solamente en nuestras manos se transforma en un asunto demasiado frágil, constantemente a punto de desvanecerse y perder el pie de lo cierto si no va acompañado de puntuaciones y guías de interpretación que interponen otr*s, de manera mejor, más exhaustiva, más responsable, con mayores fundamentos y conocimiento de causa. En su maravillosa rendición "Desnudado" dedicada a honrar la memoria aún reciente del asesinado Brandon Teena, la escritora lesbiana femme Minnie Bruce-Pratt afirma que los propios gestos en los que damos sentido a nuestras vidas son profundamente valiosos, aunque éstos no tengan la forma pronunciable de palabras o no haya quienes sean capaces de escucharnos:

> "La gente estira la mano para demostrar que sabe mejor que nosotr*s mism*s cuál es la verdad sobre nosotr*s. Nos despojan de nuestra ropa, nuestras palabras, nuestra piel, nuestra carne, hasta que no somos más que una pila de huesos de carnicería, y luego señalan y dicen que eso es lo que somos" (1995).

Aquello que no se integra o no guarda relación directa con aquel sistema consistente es considerado a menudo un desvío innecesario o un elemento de exceso que bien podría ser borrado u omitido porque entorpece y complica el acceso a esa presunta verdad, es decir, que miente como sólo una ficción podría hacerlo.

3.2. Un tipo llamado Lou[68]

Nunca debería subestimarse el potencial que ha tenido la ficción para aquell*s sujet*s que históricamente fuimos puestos a narrar verdades, y también para aquellas vidas que han existieron en el mundo en su ley sin un nombre preciso o una imagen nítida que l*s represente. Éste fue notoriamente el caso de Louis "Lou" G. Sullivan (1951-1991), figura crucial cuya particular afición erótica con las imágenes, fantasías y modo de mirar será abordado por la presente sección. Lou fue un escritor, archivista, historiador comunitario y activista considerado uno de las primeras voces públicas transmasculinas gay en los años setentas, y uno de sus activistas FTM (*female-to-male*, de mujer a hombre) más visibles hasta su temprana muerte por complicaciones vinculadas al SIDA[69]. Nacido en Milwaukee, Wisconsin, desde muy joven se desenvolvió en distintas escenas contraculturales, espacios de la Nueva Izquierda y movimientos de liberación gay de los años setentas[70]. A sus veinte años, fue activista y secretario de Gay Peoples Union (*GPU*)[71], uno de los colectivos de organización gay-lésbica más relevantes de Wisconsin en los setentas, contribuyendo frecuentemente como columnista para su periódico *GPU News*. Las intervenciones de Lou en dicha publicación recuperaban figuras del pasado que se habían desempeñado a contrapelo del género asignado, como el transformista Chevalier D'Eon/Mademoiselle Beaumont, el soldado revolucionario estadounidense Robert Shurtliffe, el poeta decadentista Algernon Charles Swinburne. En otras ocasiones, tomaba posición sobre debates contemporáneos en donde respondía a la transfobia del movimiento de mujeres o reivindicaba el potencial subversivo de la feminidad masculina. Posteriormente,

[68] Estoy parafraseando aquí al precioso tema de Johnny Cash, "A Boy Named Sue" ("Un muchacho llamado Sue") que, con tan sólo pide prestado un poco de imaginación para ser sentido y abrazado como una canción transmasculina.

[69] Durante sus últimos años, Lou comentaba irónicamente que, después de toda una vida de ser categorizado como una imposibilidad clínica por aquellos profesionales de la salud incapaces de imaginar a un hombre transexual gay, el diagnóstico de SIDA había implicado para él una suerte de "título honorario de maricón": "quizás antes hayan habido dudas de que podría llegar a vivir como un hombre gay – ahora pareciera no haber duda de que voy a morir como uno" (Sullivan, 1987).

[70] En uno de sus intercambios postales con un corresponsal anónimo, al hacer su propia revisión biográfica, comenta como nota al pie: "me gradué del colegio el año de las revueltas de Stonewall" (Sullivan, 1986).

[71] Gay People's Union o GPU fue una organización histórica de reivindicación gay-lésbica en Milwaukee formada a principios de los años setentas, como desprendimiento del candente movimiento estudiantil generado en la universidad de aquella misma ciudad, y entrelazada con los distintos grupos de liberación homosexual que tenían lugar en distintas partes de Estados Unidos y del mundo. Desde distintos frentes se dedicó a combatir la represión policial y la discriminación médico-social, facilitar amparos legales, generar acceso a salud sexual, promover la cultura gay-lésbica y construir espacios locales de encuentro y concientización. Su existencia llega hasta el día de hoy, y parte de su frondoso legado puede encontrarse en los archivos radicados en la Universidad de Wisconsin.

establecido en San Francisco, será clave para la construcción de la escena transexual/travesti del área de la Bahía a través de la organización The Golden Gate Guys/Girls (GGG/G), editando su boletín informativo *The Gateway* (1979-1980). La mayor parte de la vida de Lou estuvo abocada a la circulación de recursos, saberes y conexiones para la comunidad transmasculina de todas las preferencias sexuales, esfuerzos que desembocarían en la creación de FTM International en 1986, el primer grupo de hombres trans con una modalidad de apoyo a pares. Fue el autor de *Information for the Female to Male Cross Dresser and Transsexual* (1985), un manual de divulgación que incluía información de primera mano sobre los procesos de transición masculina, consejos para "pasar" como hombre en sociedad, y compendiaba cuanta imagen Lou había podido encontrar sobre la existencia transmasculina, desde anexos de literatura médica, personajes perdidos en la historia y referencias menores en la cultura.

Para llegar a encontrar todos esos tesoros y poder compartirlos con otras personas desposeídas de una imagen en la que verse, Lou había entrenado un modo particular de mirar el pasado, la cultura y la ciencia que de repente abría umbrales de visión en donde otros no veían nada, haciendo que tanto su existencia como la de otros pudiera adquirir una conciencia de posibilidad y situar su relato en el mundo. En 1985, fundaría el museo y archivo Gay and Lesbian Historical Society (hoy en día, GLBT Historical Society), una de las tempranas iniciativas de archivo comunitario dedicadas a preservar la memoria de las minorías sexuales. Por otra parte, también fue el autor de *From Female to Male: The Life of Jack Bee Garland* (1990), la biografía de la vida de Jack Bee Garland, una figura elusiva y misteriosa del pasado que la historiografía gay lésbica cis había concebido como una "mujer masculina", y que a través de la lectura de Lou, era revisado como un ancestro trans de fines del siglo XIX, un hombre díscolo, asignado al sexo femenino que, al igual que él, prefería la compañía erótica y afectiva de otros hombres.



Figura 3: Lou Sullivan en 1980, fotografiado por su hermano, Flame Sullivan.

A lo largo de su breve pero apasionada vida, Lou fue alguien que, a contrapelo de los sentidos sociales e institucionales disponibles de entonces, se dedicó incansablemente a rastrear rastros de vidas como la suya. No se trataba de que no hubiesen otros hombres trans gay como él, sino que estas voces no tenían ningún tipo de posibilidad de expresión u afirmación en los imaginarios autorizados. Su masculinidad transexual y deseo gay era una contradicción insaldable para el verosímil heterosexista que el establishment médico-clínico había forjado sobre las personas trans en los años setentas y ochentas: según estos dictámenes, la atracción sexual siempre debía profesarse por objetos contrarios al género elegido. En consecuencia, veremos cómo gran parte importante de su vida fogosa y aventurada rozó para los así llamados "profesionales de género" la consistencia de la ficción, la existencia paradojal o la inautenticidad.

En su autodidactismo y creatividad a la hora de construir saber sobre sí, Lou de-

vora ávidamente piezas de literatura médica sobre travestismo, transexualidad, identidad de género, metamorfosis sexuales, buscando "casos" y evidencias de alguien como él, pero sólo encuentra unos pocos. No será en los documentos médicos, sino en las ficciones en donde Lou encontrará un mayor grado de intensidad y cercanía, hallando su lugar al interior de la contracultura sexual y los enclaves de sociabilidad gay, perversa o degenerada. Libros como *Pompas Fúnebres* de Jean Genet, las consignas de los movimientos de liberación gay que se filtraron en el disco *Transformer* de Lou Reed, los films de Nicolas Roeg estelarizado por los rostros más andróginos que Inglaterra ofrecía en los setentas, el shock rock de Alice Cooper y el glam rock de David Bowie cuando era Ziggy Stardust, las celebridades warholianas, los beatniks de cafetería, el sadomasoquismo y el sacramento urbano del cuero negro, los prostitutos y cowboys de medianoche, el *genderfuck* hippie y los muchachos bisexuales de plataforma, delineador y boa de pluma, que con la afectación de Liz Taylor se perdían como vapor en el corazón de la noche oscura[72]. A lo largo de la década del setenta, éstos serán los mundos entre los que circulará Lou, hijo pródigo de las ficciones laberínticas y la ambigüedad sexual que proliferaron de manera subterránea en paralelo al parador más diurno de la familia nuclear heterosexual de los años cincuenta, con sus rígidos modelos genéricos de posguerra que despachaban a los "hombres al trabajo" y a las "mujeres a la casa" (Preciado, 2010).

En esta primera parte, me dedicaré a pensar en primera instancia, el tipo de imágenes que construían los discursos biomédicos vigentes en torno la experiencia transexual. Es así como podemos ver que, durante los años sesentas y setentas, período en el que Lou comenzó a hacerse preguntas y experimentar de distintas maneras con su género y sexualidad, ya estaba firmemente consolidado un verosímil médico en el que las personas transexuales eran definidas como el "efecto pasivo de la medicina, un tipo involuntario de producto tecnológico" (Prosser, 1998, p. 7), mientras que los clínicos que las atendían "se habían apropiado para sí mismo del rol como expertos en desviación sexual y árbitros de la normalidad" (Califia, 1997, p. 15). Siguiendo a Mauro Cabral, la transexualidad sólo podía ser concebida desde la heteronomía (2011): sin ningún tipo de agencia posible, las personas transexuales eran meros objetos encerrados o por un padecimiento que los condenaba, o por un caso que los volvía reconocibles, o por un médico experto que les podía devolver algo de alivio.

En su historia de los discursos públicos sobre transexualidad, Joanne Meyerowitz (2002) plantea que si pensamos a la *transexualidad* como una categoría sexológica

[72] Para una parte importante de esta generación contracultural, lejos de implicar un rasgo negativo, lo decadente se transformará en un adjetivo consagrador en el cual regodearse ("divina decadencia", como exclamaba el personaje de Sally Bowles en *Cabaret*), un exceso de estética y erotismo disfuncional, el borde encantado de un mundo terminalmente desencantado.

definida por el papel específico cumplido por cierta tecnología médica como cirugías y hormonas, ésta recién adquiriría su sentido cultural hacia fines de los años cuarenta y comienzos de los cincuenta, principalmente con el ingreso de Christine Jorgensen al dominio público y toda la intensa batería discursiva originada por su historia[73]. El episodio de convalecencia pos-quirúrgica de Jorgensen en el hospital de Gentofte en Dinamarca, un díptico fotográfico de "antes y después" que enseñaba como "aquel soldado americano se había convertido en una bomba rubia" y una carta en donde ella le cuenta a sus padres acerca de su proceso de transición personal ("querida mamá y papá, ahora me he convertido en su hija"), todo esto será rápidamente manufacturado como primicia exclusiva por un inescrupuloso reportero del tabloide neoyorquino *Daily News*, situándola en la mira de todo el planeta. Siendo una persona de muy bajo perfil que hasta ese entonces trabajaba como montajista en un estudio de cine, desde el momento en el que se hizo conocida la noticia de su transición, Jorgensen fue lanzada a las marquesinas de una muy ajetreada vida pública con la que se ganaría la vida en un mundo que no daba ningún tipo de oportunidades a personas como ella. Por otra parte, el sexólogo estadounidense David Cauldwell se había atribuido un lugar pionero al emplear el término *transexual* en su artículo de 1949, "Psychopatia Transexualis", para definir a individuos que físicamente son de un sexo y aparentan psicológicamente el sexo opuesto y que contaban con un deseo mórbido e irresistible por cambiar su sexo quirúrgicamente, asignándole una cualidad psicopática al comportamiento de estos sujetos mediante el tropo de la usurpación de identidad, la mentira patológica y la violación de códigos sociales (2006). Sin embargo, la noción de la transexualidad sería popularizada definitivamente a partir de dos endocrinólogos cuyas reputaciones crecerían estratosféricamente al vincularse a la figura de Jorgensen: el médico dinamarqués Christian Hamburger y, principalmente, el doctor alemán-estadounidense Harry Benjamin, que se consagraría como toda una "autoridad" en la materia a partir de la exitosa publicación del *Fenómeno Transexual* en 1966. Un par de años antes, Jorgensen le contaría su historia al mundo con su autobiografía personal, afirmándose de cierta manera, en la vida cotidiana de lector*s y televidentes. Podría llegar a aventurarse que lo novedoso que aquel mundo cis vio en Jorgensen fue un retorno de una de las iconografías más familiares de aquella mitología blanca estadounidense que se buscaba reforzar en el incierto paisaje de la posguerra: la de la vaporosa starlet rubia, pero también la de una mujer heterosexual dedicada a su hogar y a la vida doméstica.

[73] Es interesante considerar que Jorgensen, considerada la iconografía paradigmática desde la cual una época concibió "la verdadera experiencia transexual" en un comienzo fue diagnosticada como "travestida verdadera" y posteriormente a su cambio de sexo, fue reclasificada como transexual. Esta observación que apunta Jay Prosser es clave, en el sentido que nos permite entender la arbitrariedad y contingencia de estas clasificaciones médicas externas a la experiencia de las personas, pero aún así profundamente influyentes y condicionantes sobre la realidad material de las mismas.

Una “mujer como cualquier otra”, que por otro lado, contaba con el respaldo explícito de profesionales con las calificaciones de Benjamin, quien, a la hora de prologar su biografía, destacaba con orgullo paternalista que su “éxito como mujer era un fenómeno innegable” (Califia, 1997, p. 15).



Figura 4: De izq. a der.: Christine Jorgensen en Portland, Oregon. 4 de enero, 1955. Colección fotográfica Al Monner. Derecha: una de las tantas fotos que le tomaron a Christine Jorgensen el 12 de febrero de 1953 en el aeropuerto Internacional de Nueva York, al arribar de Dinamarca a los Estados Unidos. Fondo: Lili Elbe / Digital Transgender Archive.

A partir de la entrada en la esfera profesional de un discurso “experto” sobre transexualidad, se abriría un campo enorme de investigación y especialización en tecnologías transicionales en los Estados Unidos, dando lugar a la inauguración de las primeras clínicas de “cambio de sexo” institucionalmente articuladas con universidades de renombre, como la Johns Hopkins Gender Identity Clinic en 1965, luego seguidos por programas de identidad de género radicados en la Universidad de Minnesota, la Universidad de California y Stanford (Stryker, 1999). Asimismo, durante este momento tendría lugar, la elaboración de los primeros protocolos biomédicos sobre transexualidad con el objetivo de sistematizar un “tratamiento” efectivo para quienes

"padecían" de estos "desarreglos" poco convencionales[74]. Psiquiatras como Richard Green establecerían los primeros protocolos médicos para el "tratamiento profesional" de pacientes transexuales; incluyendo un estudio preliminar del "caso", en donde a fines de legitimar su diagnóstico, el médico tenía que considerar factores de la historia de género del paciente como "conducta y fantasías en la infancia, imagen corporal en la adultez, fantasías masturbatorias y relaciones sociales y sexuales con otras personas" (1969, p. 283). Como detalla Patrick Califia, aquí el profesional debía explorar "la motivación para el cambio de sexo (lo que implicaba diferenciar a los pacientes de travestid*s[75], homosexuales o psicótic*s que no fuesen candidat*s apropiad*s para la reasignación de sexo)", informarle al paciente lo que debía esperar o no de la cirugía o las hormonas, asegurarse que los miembros de la familia comprendiesen la situación del paciente, y ayudar a este último a vivir en el género elegido durante un período de prueba de dos años (1997, p. 65). Este período de prueba[76] era crucial para definir la elegibilidad del candidato al tratamiento de reasignación de sexo; por ejemplo, en el caso de las mujeres transexuales, Green establecía que "debían ser capaces de pasar en sociedad como mujeres socialmente aceptables en apariencia y llevar adelante los asuntos normales de cada día sin despertar sospechas" (1969, p. 284). Una vez ascendido a la superficie, el impacto sensacional de aquel "fenómeno transexual" debía ser normalizado[77]. Susan Stryker caracteriza este cambio de paradigma científico e

[74] Aquí comenzarían a escribirse inicialmente los estándares sanitarios de cuidado y supervisión para las experiencias transicionales que años después pasarían a centralizarse en la *World Professional Association for Transgender Health* (WPATH).

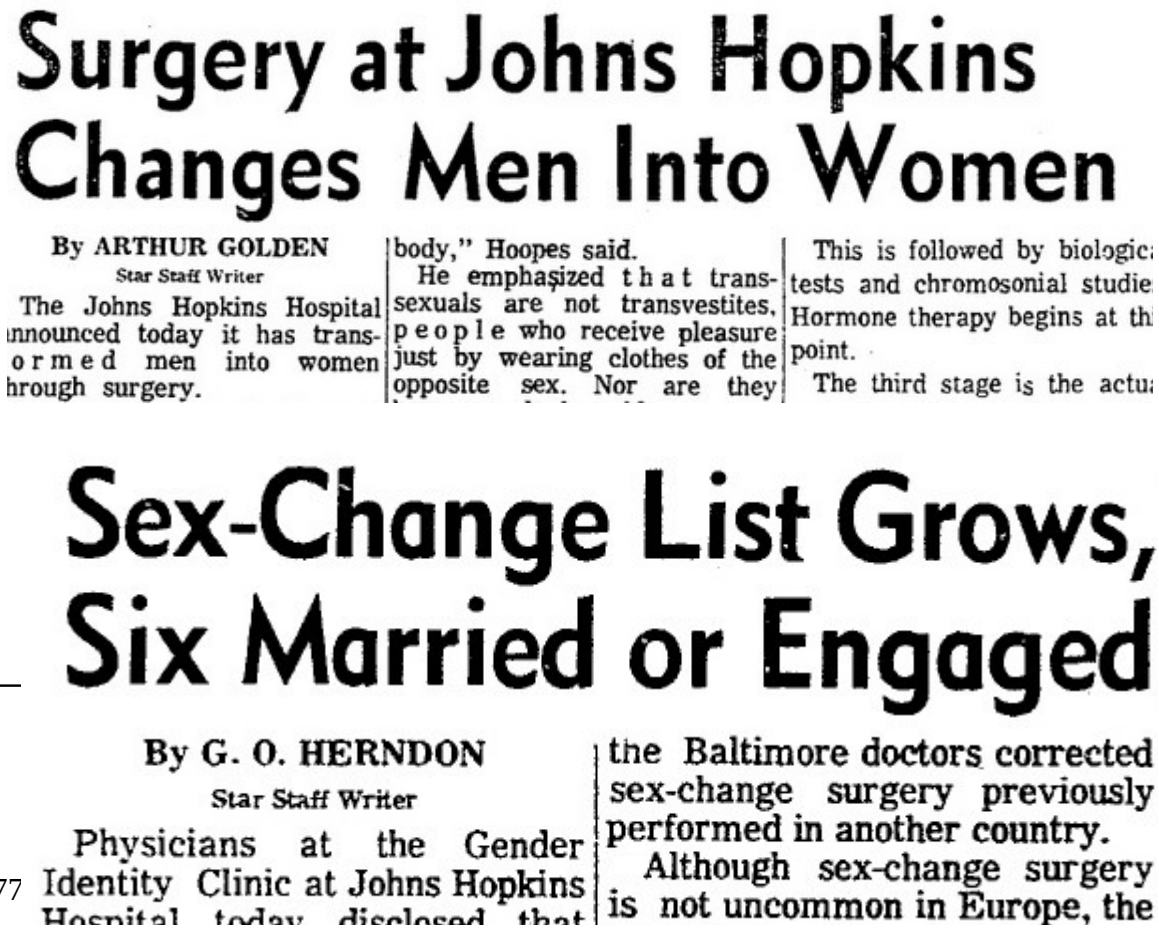
[75] He decidido traducir el término anglosajón *transvestite* como "travestid*", diferenciándolo de la experiencia travesti latinoamericana. La identidad travesti cuenta con una historia y un significado comunitario muy distinto y específico en este territorio lationoamericano, así como también sus líneas de diferenciación pero también articulación con el colectivo transexual. Para una conversación extendida sobre este término generada por las propias personas del colectivo, recomiendo especialmente revisar los siete números de *El Teje*, el primer periódico travesti latinoamericano (2007-2011).

[76] Inventados por John Money, de los años los así llamados "tests de la vida real" formaron parte de intrusivos dispositivos médico-jurídicos que se superponen al acceso de nuestros derechos fundamentales que aún continúan teniendo vigencia en lugares en donde las legislaciones de identidad de género han adoptado un enfoque patologizante. A través de los mismos distintas legislaciones regulan el acceso condicionado a tecnologías de afirmación de género como cirugías, hormonas, documentos legales, entronizando a psiquiatras, jueces, psicólogos y médicos como "expertos" objetivos capaces de evaluar con minuciosa rigurosidad cuán convincente y "exitosa" es la relación personal que tenemos con el género que decimos habitar (Marano, 2009; Missé, 2013).

[77] Para tener una idea de lo que implicó en algunas regiones de América Latina este cambio de paradigma en la conceptualización y el acceso a experiencias transicionales en las esferas médicas, sociales y culturales, ver tesis doctoral de Fernanda Carvajal, "Regulaciones y contra-regulaciones del género y la sexualidad durante el terrorismo de Estado en Chile, 1973-1990 : el 'cambio de sexo' como dispositivo en el discurso médico legal, la prensa oficialista y el arte anti-dictatorial" (2017) acerca del contexto chileno, los trabajos de Mauro Cabral (2003, 2011) o el trabajo de Anahí Farji-Neer (2016) con la caracterización jurídica, médica y cultural del contexto argentino previo a la

institucional de la siguiente manera:

> “La emergencia de las clínicas de identidad de género puede llegar a comprenderse como una instancia típica de la ‘Gran Ciencia’ en la cúspide de la Guerra Fría – un intento de regulación social y científica de la cultura a través de la opinión experta académicamente sancionada, un esfuerzo ansioso de controlar expresiones sociales del género y la sexualidad potencialmente desestabilizadoras en el contexto de la revolución sexual y el pujante movimiento feminista. L*s candidat*s transexuales de estas clínicas se encontraban sujetos a evaluaciones psicométricas y sociométricas rigurosas, obligadas a invertir meses o años enteros en demostrar, para la satisfacción de estos autodenominados custodios, de que podían llegar a vivir en su ‘rol elegido de género’ antes de llegar a obtener acceso a hormonas y cirugía. El objetivo obvio si bien no declarado de estos programas era producir hombres y mujeres transexuales que se ajustasen a convenciones de género heteronormativas, incluyendo la apariencia visual de una morfología femenina o masculina convencional” (1999, p. 69).



Surgery at Johns Hopkins Changes Men Into Women

By ARTHUR GOLDEN
Star Staff Writer

The Johns Hopkins Hospital announced today it has transformed men into women through surgery.

body," Hoopes said.

He emphasized that transsexuals are not transvestites, people who receive pleasure just by wearing clothes of the opposite sex. Nor are they

This is followed by biologic tests and chromosonial studie Hormone therapy begins at th point.

The third stage is the actu

Sex-Change List Grows, Six Married or Engaged

By G. O. HERNDON
Star Staff Writer

Physicians at the Gender Identity Clinic at Johns Hopkins Hospital today disclosed that

the Baltimore doctors corrected sex-change surgery previously performed in another country.

Although sex-change surgery is not uncommon in Europe, the



Transexualism Called Disease of the Mind

Johns Hopkins Okays Sex-Change Surgery

By GOBIND BEHARI LAL
Special to Sunday Advertiser

The spectacular surgical change would not be required in later years?"

One transsexual was a boy only three years old, one physician-author states. On the other extreme, men of past 70 years were miserable because of their untreated transsexualism.

Researches must be directed towards the discovery of the cause or causes of transsexualism and of methods of its early detection and prevention and cure, the Johns Hopkins publication emphasizes.

Figura 5: Distintas coberturas periodísticas sobre la apertura y curso del programa de identidad de género en la Johns Hopkins Clinic. De arriba a abajo: Recorte de The Washington Star que dice "cirugía en Johns Hopkins transforma a los hombres en mujeres" (21 de noviembre de 1966). Recorte de The Washington Star que dice "crece la lista de cambio de sexo, con seis personas casadas y comprometidas" (23 de noviembre de 1966). Comúnmente la capacidad de poder consumar parejas y sociedades heterosexuales funcionales a través del tropo sentimental del casamiento era considerado por muchos de estos "profesionales" y el gran público como una medida de éxito de la experiencia transicional. Recorte del NY Times que dice "Johns Hopkins aprueba la cirugía de cambio de sexo" (9 de noviembre de 1969); nótese que el subtítulo de la noticia habla del reconocimiento científico de la transexualidad como una "enfermedad de la mente". Fuente: Transgender Digital Archive.

De este modo, vemos que lo nuevo de todo este "fenómeno transexual" no sería la idea de personas viviendo en un género distinto del que la sociedad les atribuía a la fuerza, sino la escala y densidad afectiva del encuadre en la manera en la que la medicina y el gran público pasaron a comprender estas vidas, involucrándose activamente en su viabilidad. Con cierta lejanía de aquellos intrincados victorianismos, que se remitían a una extraña enfermedad del alma, al secreto vergonzoso y al oficio perverso en los sujetos, parecía que parte importante de los discursos mediáticos activados en este momento se inclinaban por pensar a la transexualidad como un fenómeno intrínsecamente médico vinculado a glándulas o disposiciones genéticas que sólo podían ser "curadas" a través de los milagros de la tecnología médica moderna. Es así como, a partir de los años cincuentas, la transexualidad se hizo culturalmente inteligible al despegarse del significante homosexual, volviéndose una verdadera condición innata de las personas, ya no una fijación caprichosa ni una indulgente desviación sexual.

Cuando los profesionales de género de aquellos años interactúan con personas como Lou, se encuentran indefectiblemente con un *problema de verosímil* generado por la mera imagen de alguien siendo asignado al sexo femenino al nacer, que elige para sí una existencia como hombre, y la elige no para formar junto a una mujer una familia heterosexual sino para disfrutar fervorosamente a otros hombres, habitando una subcultura gay que estos "expertos" desconocen por completo, una sensibilidad capaz de erotizar la masculinidad y la feminidad de otros tipos. Lou relata de este modo una

de sus visitas al consultorio del Dr. Leibmann en 1979, momento en que se vuelve más ineludible para Lou su deseo de tomar testosterona y realizar una transición social:

> "Me preguntó cómo me describiría a mí mismo viéndome como hombre. Dije que era pequeño, que tenía un rostro determinado, que me preocupaba el vestir y que básicamente era un 'putito afeminado'" (Rodemeyer, 2018, p. 174).

Lou que se presentaba ante los médicos como un "putito afeminado" recuerda cómo sus amigas transexuales le aconsejaban dejar de buscar el respaldo de médicos con credenciales en una clínica respetable: "olvidate, no te tocarían ni con un palo de 10 pies. ¿Por qué? Porque no tengo la típica historia transexual que quieren escuchar" (r, 2018, p. 173). Aún sabiendo que su sexualidad y pluma lo volvía clínicamente inconsistente para los estándares de clasificación diagnóstica, Lou fue una de las primeras personas trans elocuentemente sexuales, audaz y sincero a la hora de hacerle frente a los consensos médicos, afirmando un deseo homosexual que continuaba fuertemente anudado al estigma y a la patologización. Tras una cita insatisfactoria con el endocrinólogo George Fulmer en 1979, apuntaba algunas de sus impresiones: "la profesión psiquiátrica ha decidido que ser homosexual ya no es más un signo de trastorno mental, entonces cómo es que desear ser homosexual es algo tan loco?" (Martin & Ozma, 2019, p. 162).

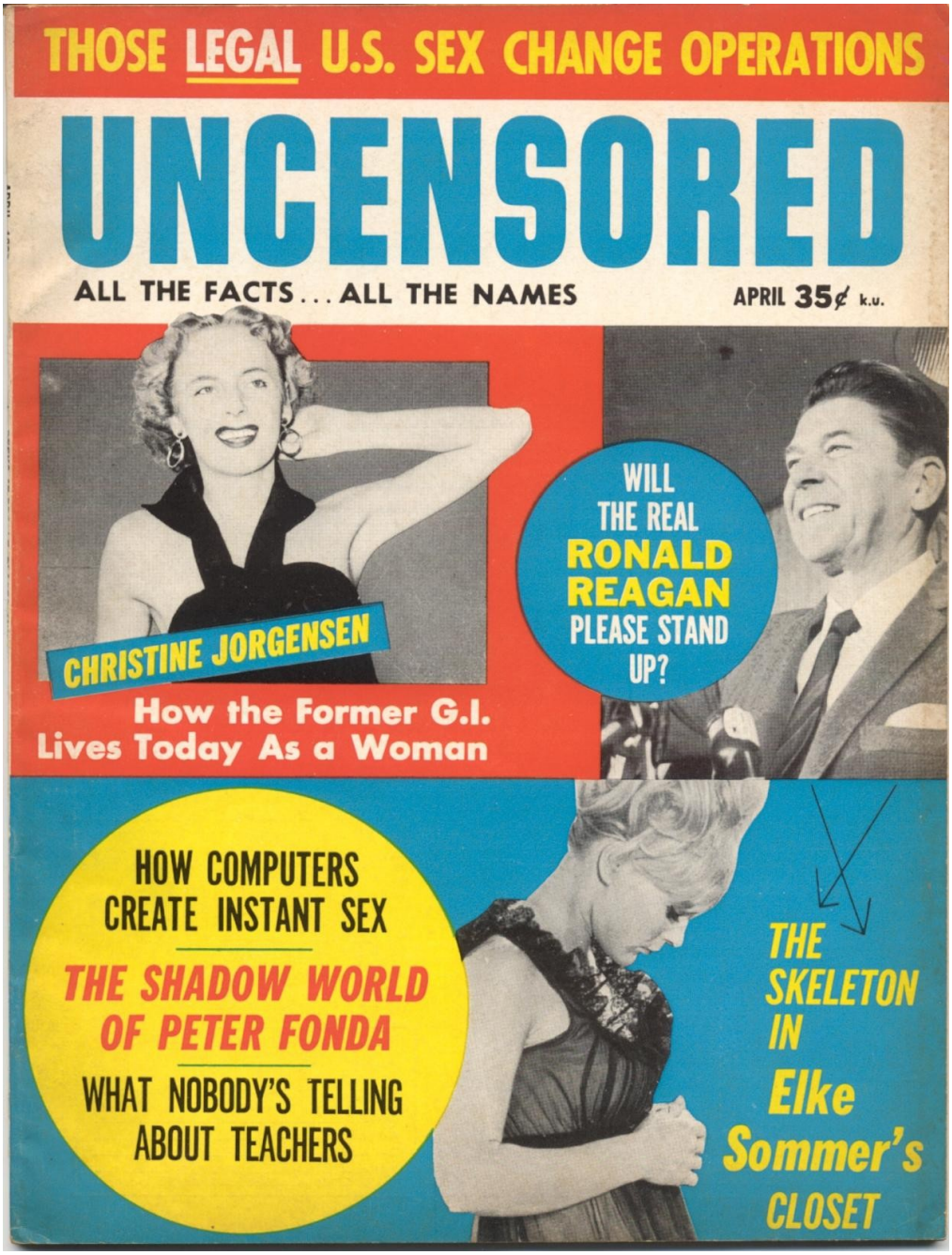


Figura 6: La cobertura del "fenómeno transexual" y los avatares de la transición de Christine Jorgensen en la publicación amarillista Uncensored (abril de 1967). Léase cómo se demarca de alguna manera el carácter inusual y sin embargo certificado de estas transiciones a través del adjetivo "legal". Fuente: Digital Transgender Archive.

Aquí vemos cómo la sola dimensión de una sexualidad no-normativa era aquello que interrumpía el verosímil trans de aquel tiempo. El sexo era entendido como aquello que potencialmente miente en una verdadera biografía transexual, y por lo tanto era concebido como aquella primera dimensión de la experiencia humana a partir de la cual los profesionales buscaban establecer su filtro para ajustar su veredicto. Esta obsesión profesional por analizar el comportamiento sexual, empírico, pero también ficcional (fantasías, sueños, fijaciones), a la hora de determinar el grado de veracidad en la historia transexual de cada candidato se deja traslucir en algunas de las preguntas de "rigor profesional" que el psicólogo y sexólogo Ray Blanchard le hacía a Lou por carta en 1987:

> "(…) ¿Cuándo comenzaste a tener relaciones sexuales con hombres? ¿Encontrabas que la penetración vaginal era incómoda, repugnante o de algún modo anti-natural para vos? ¿Preferías realizar una fellatio sobre tus parejas o llevarlos al orgasmo por otros medios? ¿Te sentías incómodo si un hombre tocaba tus pechos o vulva o deseaba realizar cunnilingus en vos? ¿Las parejas masculinas eran capaces de llevarte al orgasmo y de ser así, por qué medios? ¿Preferías simplemente besar y acurrucarte, sin tener que ir más allá de eso? ¿Deseaste hacerle a un hombre algo que otro hombre podría realizar, como penetrar analmente a tu pareja? Siendo mujer adulta, ¿tuviste alguna vez un novio estable? ¿Alguna vez te enamoraste de un hombre? (...) ¿Era fácil o difícil encontrar amantes aceptables? ¿Cómo afectaba a tus parejas potenciales el saber que eras una mujer biológica? ¿Tus parejas parecían desconcertados o deserotizados por tu falta de un pene eréctil normal? ¿Cómo es que vos y tus parejas alcanzaban usualmente el orgasmo? ¿Realizabas una fellatio en ellos o los dejabas penetrarte analmente? ¿Había algún modo en el que ellos te llevasen al orgasmo que considerases aceptable? ¿Tus parejas te percibían como hombre, a pesar de tu falta de pene o su conocimiento de tu sexo cromosómico? ¿Era esencial para tu satisfacción sexual que te percibiesen como hombre? ¿Alguna vez tuviste sexo con un hombre que jamás descubrió tu sexo original? ¿Alguna vez tuviste sexo con el mismo hombre más de una vez? ¿Alguna vez tuviste una relación breve o duradera con un hombre después de la cirugía?" (Blanchard, 1987)

Según este paradigma, el proyecto transicional específico debía estar presentado de una manera decorosamente desexualizada o encaminado hacia una sexualidad que los clínicos considerasen congruente, mientras que el género era entendido como una

experiencia totalmente desconectada de cualquier tipo de intersección libinal. Es así como Harry Benjamin presentará al género en *El Fenómeno Transexual* como "el lado no-sexual del sexo" (1999, p. 6), absorbiendo el modelo de clasificación sexual de Alfred Kinsey y refuncionalizándolo como una guía de clasificación clínica para hacer sentido (y como veremos también, generar ecuaciones de mérito) sobre la vivencia de personas que se desentienden temporaria o permanentemente con el género asignado por la sociedad al nacer. Por su parte, Lou no parecía performar adecuadamente aquella ley de verdad que valida la masculinidad dentro de una sociedad heterosexual y cisexista: el disciplinar la canción que cantan las caderas al moverse, reducir el histrionismo del cuerpo, el aferrarse a una disciplina de inexpresión, represión, austeridad, dureza, el moderar la voz gentil, enderezarse por la fuerza, el renunciar a todo tipo de coquetería y fulgor atrevido. Su nombre elegido, inspirado por su amor a Lou Reed, era considerado una decisión errada por interlocutoras travestidas de generaciones anteriores, quienes consideraban que "su hermano", aquella mitad de sí masculina, debía ser digno de llevar algún nombre menos ambiguo[78]. En 1976, Lou le describirá su frustración a Lisa, una de sus confidentes travestidas:

> "No quiero ser el estereotipo del tipo chongo ni quiero participar de aquel rol. (…) No quiero tener nada que ver con ese tipo. Y siento que ése es un plus por mi parte, tanto como persona y como TS: dudé aquí cuando escribí 'TS'. Ésa es la primera vez que utilicé esa palabra para identificarme a mí mismo" (Rodemeyer, 2018, p. 154).

Lou circulaba por contraculturas y sensibilidades en las que ser hombre y verse afeminado no sólo era posible, sino que era parte sustancial de un movimiento heterógeneo que abogaba por una concepción liberada de la masculinidad. La liberación sexual gay, el apogeo del glitter o glam rock, los círculos contraculturales de hombres feministas y paganos explorando pastoralmente su sexualidad en los bosques, la entronización del camp y el gusto la decadencia en las pantallas de la cultura y la subversión dionisíaca de las constricciones del decoro social fueron algunos de los terrenos en donde se expandió esta conversación de época. Sin usar su nombre masculino, el propio Lou escribió sobre estas cuestiones en dos de sus artículos más famosos para el boletín de Gay Peoples Union, "A Transvestite Answers a Feminist" ("Un travestido le responde a una feminista") de 1973, y "Looking Towards Transvestite Liberation" ("De cara a la liberación travestida") de 1974. La imagen y actitud

[78] Apunta su amiga Lisa, que debía ser un nombre "como John o Bob… pero no Bobby" (Martin & Ozma, 2019, p. 82).

habitadas por Lou eran la del maricón amanerado, y su estética fusionaba muchos elementos visuales tanto del glam-rock como de la bohemia gay y los bajos fondos. Como plantea Susan Stryker:

> "Sullivan se identificaba profundamente con las drag queens que se encontraba en los bares gay de la ciudad. Él vió en ellas un reflejo de su propia situación como un sujeto masculino que presentaba una imagen femenina ante el mundo. Al participar de la cultura gay masculina, Sullivan aprendió a extraer más placer del artificio del género y a sentirse menos atrapado por la feminidad. Él a veces actuaba como una drag queen asignada al género femenino que se involucraba en complejas interpretaciones multifacéticas del género -como ir a un concierto de Lou Reed con sus amigas drag, por ejemplo, vistiéndose de Alice Cooper" (1999, p. 64).

Por otra parte, en sus fantasías de estos años, solía visualizarse como un personaje imbuido de cierta formas de agresividad sexual que lo llevaban a identificarse con convictos lujuriosos o matones genetianos, pero también estos modos estaban matizados de dandismo y galantería, en los que se imaginaba el novio perfecto y protector que cortejaba a sus amantes con chocolates y flores. La estética y erótica gay Leather era otro aspecto importante para Lou, que generalmente buscaba activar aquel juego de contraposiciones donde él era el tipo duro y grande iniciando a algún chico femme y sumiso. Las visitas a The Wreck Room, un tugurio sadomasoquista de Milwaukee, así como a legendarios bares Leather S&M como The Hellfire Club en Chicago darían cuenta de ello. Sin embargo, incluso en el medio de lo que implicaba esta intimidante ritualización de la fuerza y la sexualidad masculina, había lugar para el humor y la conciencia sobre lo paradojal de la experiencia de género. Así apuntaba sobre su primera vez en The Wreckroom, club que visitó en 1974 por primera vez, sorprendido de cómo: "toda la escena era tan poco dura. Era divertido. Éramos todas chicas pretendiendo ser tipos mandones" (Sullivan, 2021, p. 91).

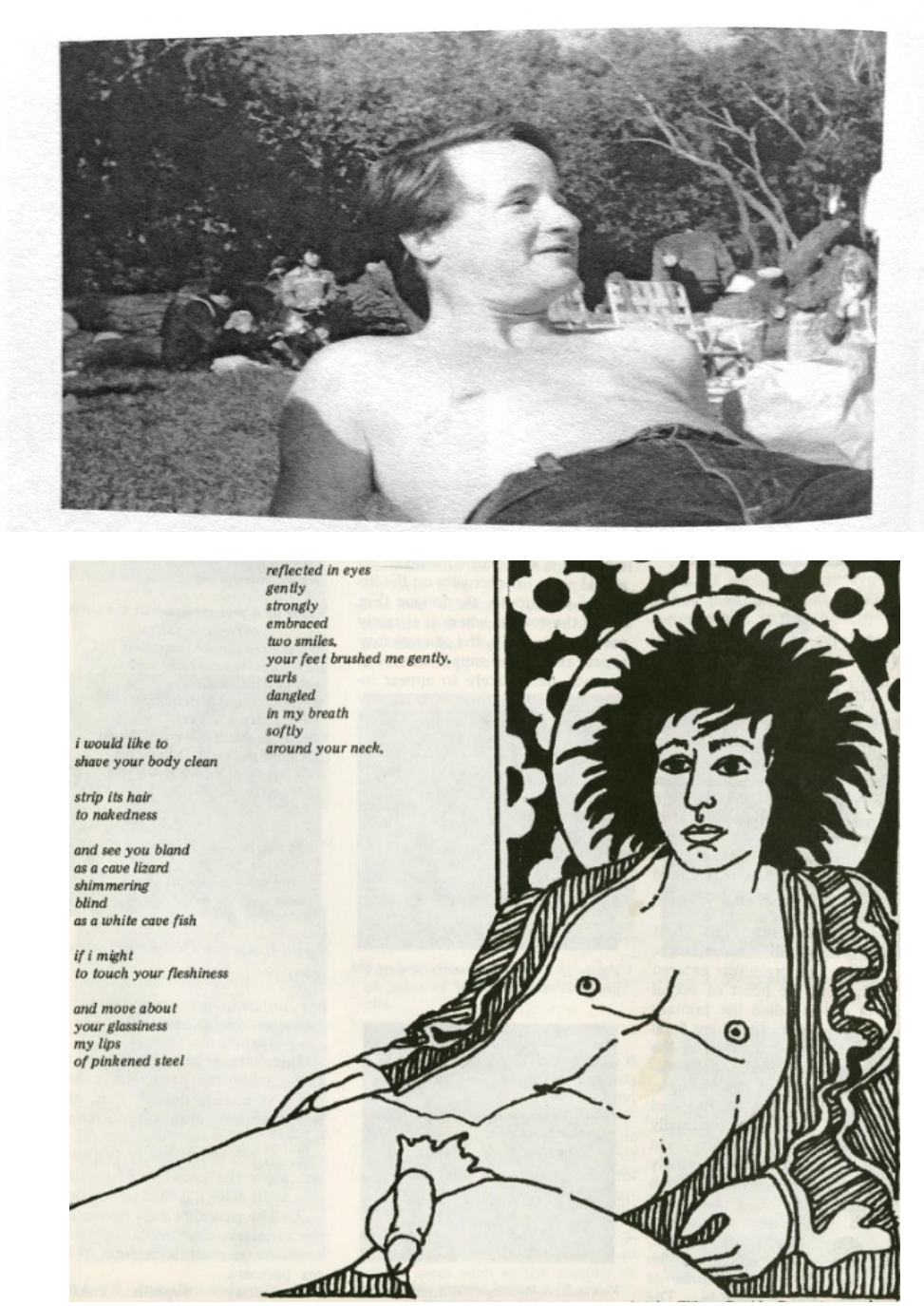


Figura 8: Imágenes de una homosexualidad pastoral. Arriba: Lou Sullivan disfrutando del sol en el Golden Gate Park en 1981, a un año después de su cirugía de masculinización de pecho. Foto tomada por su hermano, Flame Sullivan. Abajo: dibujo de Wilton David publicado en el número de octubre de 1974 de GPU News.

Por otra parte, en 1979, comienza una serie de entrevistas con profesionales de género, en donde por distintos motivos, Lou termina siendo considerado un "mal candidato" para el protocolo estandarizado por las clínicas de género. Comentando su sesión con la terapeuta Claire Capor, se queja:

> "Me sentí como si fuese un insecto bajo un microscopio, y sopesé cada palabra que decía, sabiendo lo que podía llegar a ser leído en todo lo que expresaba. Discutimos sobre mi pasado, cómo me sentía sobre mis padres, mi primer novio, cómo había descubierto que los hombres y las mujeres tienen sexo. Me preguntó si alguna vez había visto a dos hombres teniendo sexo entre sí, y le dije que no recordaba haberlo hecho" (Sullivan, 2021, p. 138).

Es parte de una hermosa paradoja que su activismo habilitó esa necesaria distinción epistemológica entre identidad de género y preferencia sexual, a fines de garantizar el acceso a tecnologías de transformación corporal, sin ningún tipo de discriminación heterosexista por parte de la comunidad médica, mientras que gran parte de su vida se negó a aceptar la separación entre encarnación de género y disfrute sexual, ya que parte de vivir como hombre tenía que ver con desear y gozar junto a otros hombres. El Programa de Disforia de Género de la Universidad de Stanford establecía que quienes solicitaban acceso a los servicios transicionales debían pasar por un período de prueba fuertemente supervisado por lo mínimo un año, con el fin de demostrar que l*s pacientes "podían vivir exitosamente en el rol de género elegido" (Norberg, 1976). En marzo de 1980, este programa rechazaba la aplicación de Lou como candidato a una mastectomía sobre la base de que su existencia no cuadraba con el verosímil de género aprobado por los protocolos. El veredicto por parte de estos "profesionales de género" decía:

> "la historia que has presentado no es típica para la mayoría de las personas que, dentro de nuestro programa, han hecho ajustes exitosos en relación a su re-orientación de género y que han sido ayudados, no dañados, por la reasignación de género" (Van Maasdam, 1980).

No sólo la historia de Lou era inusual y extremadamente aislada para la mirada médica de aquel entonces, con médicos laureados como Benjamin o Robert Stoller afirmando la rareza de las transiciones masculinas (Sullivan, 1985; Benjamin, 1999), sino que se consideraba que se dudaba de su capacidad de funcionar performativamente

como hombre y se lo veía totalmente incongruente. En el caso de personas como Lou, se recomendaba la terapia como el mejor camino, indicado para aquellos considerados "transexuales de baja intensidad" o "travestid*s". A los pocos días de recibir su carta de rechazo, Lou le responde a la especialista en identidad de género Judy Van Masdaam, que estaba a cargo del Programa de Disforia de Género de la Universidad de Stanford por aquel entonces:

> "Sabía que tenía un 80% de posibilidad de ser rechazado, pero sentía que era importante agregar mis circunstancias especiales a tu lista de estadísticas. Ya me habían dicho que probablemente sería rechazado debido a mi interés en hombres como parejas sexuales. Sé que éste es un 'giro' inusual para personas mujer-a-hombre. (…) Es desafortunado que tu programa no pueda ver el mérito de cada individuo, independientemente de su orientación sexual. La población humana general está constituida por tantas persuasiones sexuales – es increíble que tu programa requiera que tod*s l*s transexuales sean de un sólo tipo. Inclusive había considerado mentirles sobre mis preferencias sexuales masculinas, sabiendo que esto me iba a excluir de tu programa, pero sentía importante ser sincero, posiblemente cimentando el camino para otras personas mujer-a-hombre con orientaciones homosexuales – y nosotros sí existimos" (Sullivan, 1980).

Los protocolos autorizados para el "tratamiento de las personas transexuales" postulaban un modelo lo más restrictivo posible en un momento de la cultura de posguerra que había roto con cierta normatividad genérica y se veía drásticamente atravesada por los movimientos de liberación sexual, la fascinación cultural con la androginia o las estéticas unisex (Gregory, 2002). El salto de la transexualidad a la esfera de la opinión pública, con sus rostros visibles y narrativas ampliamente comentadas, redobló estas precauciones. El consenso del discurso médico era que este tipo de experiencias no era para cualquiera, y menos aún, para posibles pervers*s, fetichistas o parafílic*s. Por esta razón, la prensa misma se cuidaba de no dar demasiado crédito a lo que debía permanecer en la tierra apartada del escándalo y la excentricidad, dado que de ninguna manera había que promover estos modos de vida o dar demasiados datos. Las personas aquí presentadas no podían salirse del marco casuístico y debían ser siempre introducidas a partir de la tutela erudita de otros. Al lector se lo disuadía de no entrometerse demasiado en estos mundos "del revés" y muchos de los libros en donde salían publicados estos estudios llevaban advertencias como "la venta de este libro está estrictamente reservada a los miembros de la profesión médica, psicoanalistas y estudiantes del campo de los estudios psicológicos o sociales". Por su parte,

publicaciones de la propia comunidad como *Turnabout*, comentaban que esta clase de consumo era muy común entre personas que solían ser consideradas únicamente en términos de caso de estudio, pero no muy contempladas como posibles lector*s: "si uno nombrase el comportamiento más frecuente entre travestid*s, por fuera del cross-dressing, seguramente sería un apetito voraz por leer material, ya sea del tipo científico o ficcional, que explore las complejidades del dilema TV" (Fredericks, 1963, p. 2). Por otra parte el furor masivo y la impresión despertada por las notas de la prensa amarillista también molestaba a "los profesionales" que se quejaban de la nula sobriedad, pocas calificaciones científicas y escueta veracidad de estos artículos. En pleno apogeo mediático de Christine Jorgensen, David Cauldwell se lamentaba que cada vez que aparecían reportes sobre "alteraciones legales ocasionales" y "proclamaciones atrevidas sobre un individuo que se había metamorfoseado de un sexo a otro", su buzón de correo estallaba con cartas en las que predominaba "la pregunta '¿dónde puedo conseguir que me hagan esto?" (Meyerowitz, 1998, p. 168).



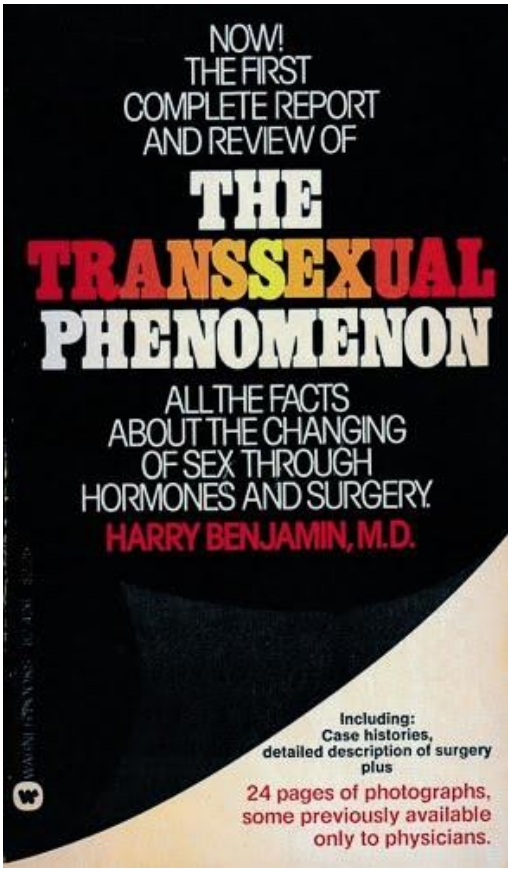


Figura 9. De izq. a der.: Contratapa del libro Travestism Today. The Phenomena of Men Who Dress as Women (1960. Edward Podolsky y Carlson Wade). Portada del libro The Transsexual Phenomenon (1966, Harry Benjamin).

Joanne Meyerowitz destacará este lugar clave de la recepción, dado que en muchas ocasiones aquel primer contacto con algunas de las formas culturales disponibles del contexto, como lo fueron la prensa sensacionalista o un anexo con un testimonio en primera persona detrás de un informe científico, habilitaron una primer imagen y una afirmación de existencia a través de la cual muchas personas pudieron articular su experiencia, esbozar sus deseos de autodeterminación y configurar el cauce de sus vidas (1998; 2002). La importancia de ver por primera vez una imagen que de alguna manera tiene algo para decir sobre el modo en el que un* se imagina la propia vida, ese instante de conciencia emocional en el cual un* deja de imaginarse sol* y vislumbra otras posibilidades. En las experiencias de recepción de las coberturas de prensa de experiencias transexuales como las de Barbara Ann-Richards o Christine Jorgensen, Meyerowitz rescata el lugar de voces de est*s demografías deseantes, expresadas en miles y miles de cartas personales que, por primera vez en sus vidas, se habían encontrado en una historia que por más revestida que sea de exotismo, fabulación y miseria, l*s había acercado a una verdad que no habían encontrado en otra parte: "tu historia es mi historia, por favor, ayúdame" (1998, p. 175). Por ejemplo, una de las cartas enviadas por una lectora anónima a Barbara Anne Richards en 1942 preguntaba: "¿cómo es que el vello desapareció de tu cara y tu pecho creció? Me gustaría pasar por lo mismo y ser igual a vos" (op. cit., p. 168). Mario Martino, un hombre transexual que tenía quince años al momento en que la historia de la transición de Christine Jorgensen fue centrifugada por la prensa, cuenta cómo, a pesar de los chistes y el ridículo que rodearon la noticia, él sintió que "al menos tenía esperanza. Existían personas como yo. Y estaban haciendo algo al respecto" (Califia, 1997, p. 39). Por otra parte, un testimonio de parte de una de las lectoras de *Sexology*, revista de divulgación de los años cincuentas en la que eran frecuentes notas sobre transexualidad y cambio de sexo, decía lo siguiente:

> "todo lo que he leído me conduce al hecho de haber desarrollado un deseo ardiente de que se me convierta en mujer. He leído sobre numerosas instancias similares. Los reportes figuraban en la prensa de todos los días y deben haber sido verdad" (Meyerowitz, 1998, p. 169).

Algo parecido le ocurre a Lou cuando en 1976 descubre en los diarios la historia

de Steve Dain, un hombre transexual californiano que había sido despedido de su cargo de profesor de gimnasia por los directivos de su escuela al realizar su transición y que se encontraba llevando su caso y su lucha contra la discriminación en distintos medios. Habiendo tenido que rastrear durante tanto tiempo historias similares perdidas en el pasado o en los anexos de trabajos médicos, o intentando infructuosamente hacer sentido de su identidad conversando con mujeres transexuales o travestidas que no lo entienden, Lou ahora se encontraba con un hombre contemporáneo con el cual podía ver reflejada su historia. "No puedo evitar enamorarme de él. Siento que él es mi alma", escribe en sus diarios previo a verlo por primera vez (Sullivan, 2021, p. 140). Mario Martino era otro hombre transexual cuya historia se había hecho pública en 1977, con el lanzamiento de su libro *Emergence: A Transsexual Autobiography*. Ya en el periódico *GPU*, Lou había tenido la oportunidad de reseñar su autobiografía (Sullivan, 1978). En una carta, Lou le cuenta su historia pidiéndole su mirada personal, expresándole una situación de indeterminación profunda en la que escribe "no sé si soy un travestido que se engaña a sí mismo o un transexual demasiado cauteloso", concluye con una de las pocas resonantes certezas: "no creo ser un hombre, pero con certeza sé que quiero ser uno" (Sullivan, 1980b).

Como establecerá el verosímil transexual de la época, el desear en estas narrativas no sólo no es suficiente sino contraproducente. Según los imaginarios expertos, el deseo y la voluntad eran vectores deliberados de la personalidad que quedaban por fuera del diagnóstico de una auténtica condición transexual, ya que la única opción válida era sufrir y estar confinado a una situación pasiva, heteronómica (Cabral, 2011). Una vez más, si la transexualidad se definía por esta cualidad intrínseca, la de "estar atrapado", este confinamiento tenía que ver con estar sujeto permanentemente a una situación de juicio e interpretación. Pero, siguiendo a Susan Stryker, si hay un rasgo que puede definir transversalmente nuestras vidas trans es la voluntad contra los discursos deterministas, contra las opciones establecidas y los destinos asignados:

> "Contrariamente a lo que sugiere gran parte de la literatura académica sobre el fenómeno transgénero, muchas personas transexuales -así como tantas homosexuales- han podido formar un sentido personal de sí mismas no sólo *a partir de* particulares discursos científicos sobre sexualidad, sino *en oposició*n a éstos" (1999, p. 63).

Felizmente en nuestras historias trans, los momentos de afirmar la realidad que posee el propio deseo cobran más fuerza que la idea de aceptar conformarse a cualquier "realidad objetiva" que nos prestaron antes para entendernos, y es así cómo empezamos

a aprender de que sensaciones está construida la *experiencia de la autonomía*.



Figura 10: Imágenes de masculinidades transexuales en los setentas. De izq. a der.: Steve Dain retratado por John Bryan, para el artículo "Prisoner of sex scapes into society's cage", Berkeley Barb, noviembre de 1976. Fuente: Transgender Digital Archive. Mario Martino en 1978. Archivo fotográfico Toronto Star.

Siguiendo a Annie Danger, por lo general, los vínculos que las personas trans tenemos con la producción de imágenes se ciñen permanentemente a la expectativa de tener que dar cuenta una y otra vez de "lo que somos", pero que aún así nadie nos pregunta "qué pensamos" (Valens, 2017), ni mucho menos qué deseamos. Es interesante pensar en Lou como una persona que de alguna manera se negaba a separar quien era, de lo que deseaba. Hacer sentido de sí necesariamente requiere una cantidad de rodeos perversos, saber quién es no es tan simple, no es algo que pueda resumirse en una sola palabra y etiqueta. No hay manera de decir quién es sin nombrar a quiénes desea, dar cuenta de aquellos hombres hermosos con los que desea hacer el amor, y también expresar en el que desea ser visto y aceptado dentro de una comunidad. ¿Cuáles son las imágenes en las que Lou se mira cuando se encuentra deprivado por completo de todo tipo de realidad objetiva? A continuación retomaré esta parte de la vida interior de

Lou Sullivan vertida en sus diarios durante los años sesentas y setentas, cuando aún sin nombre alguno o con una posible constelación de identidades tentativas para describirse, se acerca o despega de distintas maneras de las imágenes (ficciones, fantasías, objetos imaginarios de todo tipo) que lo rodean. Los diarios de Lou Sullivan han sido probablemente uno de sus contribuciones más movilizadoras a la historia del pensamiento autorreflexivo transexual. Sostiene Susan Stryker, quien en 1991 trabajó de cerca con su archivo personal radicado en The Gay & Lesbian Historical Society, procesando la colección y transcribiendo cerca de 24 tomos:

> "Los registros detallados que Sullivan dejó sobre sus 30 años de vida entre 1961 y 1991 nos proveen de uno de los relatos autobiográficos más completos y cautivadores de una vida transexual alguna vez documentada, y como tales, éstos se encuentran entre sus más importantes legados como activista. Ofrecen un vistazo privilegiado a la vida interior de una persona que desafió adversidades considerables para poder llegar a actualizar una identidad 'transhomosexual'- cuya existencia en sí era negada por los profesionales médico-psicoterapeúticos que asumían la responsabilidad de estar administrando vidas transgénero" (1999, p. 62).

Me interesa tomar muchas de las entradas y reflexiones de Lou del período temporal que va de fines de los sesenta hacia fines de los setentas, en el momento previo a acceder a la terapia de reemplazo hormonal con inyecciones de testosterona o a sus respectivas cirugías. Por aquel entonces Lou no podía encontrar un nombre específico en el cual su vivencia del cuerpo y el deseo pudiera cuadrar, sus interlocutor*s y pares de experiencia eran escasos y continuamente se encontraba en una situación de total extrañeza, por fuera del verosímil biomédico constituido. El lugar que ocuparían las imágenes, ficciones y fantasías en su vida de aquellos años sería fundamental, como elementos de ensayo y expresión que le permitieron afirmar la materialidad de su género de distintas maneras. Desde muy joven, sus diarios destacan como un espacio aparte en el cual Lou volcaba sin juicios las complejidades de su mundo interior y percibía la vida propia que cobraban aquello que inicialmente parecían meramente fantasías:

> "He llevado un diario conmigo desde 1964 (a los 13 años de edad), y al volver a leerlo, puedo encontrar tempranas menciones de mi deseo por ser un chico y de mi interés en los homosexuales (…) Me sentía muy al margen de mi propio mundo sexual, simplemente porque me daba cuenta que jamás podría

> participar de mis propias fantasías. Jamás podría participar en mi propia sexualidad porque no era un hombre – no había lugar para mí en las imágenes que llevaba en mi cabeza" (Bockting y Coleman, 1989, pp. 72-73).

En sus diarios, Lou describió todo tipo de vivencias que hacían a su vida cotidiana, así como todo un universo imaginal sumamente prolífico, realidades que no podían nombrarse, ficciones demasiado cercanas, deseos, dudas, temores, esperanzas y epifanías. Me interesa destacar aquí a Lou como alguien que mira todo el tiempo, y cuyo modo de mirar forma parte de una activa agencia deseante. En esta posición paradojal de ser un sujeto confinado a la inexistencia, pero que aún así mira, e incluso mira como modo de existir, me interesa preguntarme por una espectatorialidad trans previa incluso a todo estatuto de representación. En ese sentido, es que quisiera preguntarme en esta zona de la tesis, ¿si no existían imágenes en las que reconocerse, de qué se han estado ocupando nuestras miradas trans entonces? ¿Adónde hemos ido a buscar las imágenes que necesitamos? ¿Cómo hemos disputado, construido, inventado la realidad de nuestras vidas?

3.3 Un cowboy por esfuerzo propio[79]

> "Claramente recuerdo momentos en la infancia en la que estábamos jugando a 'pretender ser chicos' en los que me daba cuenta que esto significaba más para mí que lo era para las otras chicas. Davy Crockett fue el tema de mi cumpleaños de 4 años, el gran evento en donde salí vestido como Davy Crockett y recuerdo con claridad la creencia de que ERA Davy Crockett. Mayormente jugaba con mis dos hermanas menores, y el juego principal era lo que llamábamos "jugar a ser chicos". Adoptábamos identidades completas (nombres, familias, voces, manierismos de nuestros personajes inventados e íbamos a lo largo del día pretendiendo que éramos estos chicos). Yo era Bobby Cordail. Y aquel descubrimiento aparecía a menudo -que jugar a ser chicos me importaba más a mí que a mis hermanas. Que Bobby Cordail era realmente yo" (Sullivan, 1979).

Contra toda especulación psicologizante sobre un complejo mal curado, un trauma infantil o cualquier narrativa de sufrimiento primordial, este relato

[79] Aquí estoy parafraseando a Fugitivas del Desierto y a su leyenda graffiteada en las paredes de Neuquén a comienzos de los 2000, "lesbiana por esfuerzo propio".

autobiográfico en la que aparece un nombre inventado y un escenario de juego es el arma de veracidad con el cual Lou se enfrenta a los expertos de género del Programa de Disforia de Género de la Universidad de Stanford a la hora de reclamar su derecho a acceder a las hormonas. En esta mirada retrospectiva, destaca un apego ficcional que contenía más verdad que todo aquello que lo rodeaba, el tema del cowboy como una especie de campo magnético y atractiva imagen fundante entre toda la nebulosa de dudas y resignaciones sobre sí mismo:

> "Pienso en aquellos días en los que verdaderamente pensaba que era un cowboy… El cowboy está en mi alma, donde importa. Él no tiene nombre, porque es un millón de hombres diferentes. Siempre son hombres. Yo realmente debería haber sido un muchacho" (Sullivan, 1979).

Todo empieza con un cowboy, y no con cualquiera, sino con el mismo Rey de la Frontera Salvaje. Al igual que muchos niños de la época, Lou pasaría a fascinarse con Davy Crockett, de sus andanzas intrépidas, su sentido de justicia y sus historias de camaradería con otros hombres rebeldes a través del serial televisivo de Disney (1954-1955), como vía de iniciación a toda una mitología masculina desclasada que de alguna manera había probado ser tan magnética como controversial. Durante su pubertad, aparecerían otras imágenes que adorar.

Como much*s de l*s jóvenes que después participaría en la contracultura de los sesentas y setentas, los Beatles significaron muchas cosas para Lou. De un modo análogo al discurso sobre transexualidad, la Beatlemanía también sería otra transgresión de época leída en clave de fenómeno cultural. La rigidez de los roles de género instaurada en la posguerra se disolvería en las formas suaves de seducción encarnadas por estos cuatro pelilargos de Liverpool, frecuentemente feminizados de manera peyorativa por generaciones anteriores. Por otra parte, la Beatlemanía se expresaría en la potencia caótica desatada por miles y miles de adolescentes fans, que pasaban a encontrarse en la calle vinculadas por un principio deseante mayor capaz de mover montañas. En aquellas coberturas mediáticas iniciales que acuñaron el nombre de este fenómeno, la pasión de miles de chicas fans de los Beatles parecían hacer nacer por doquier bancos humanos exagerados y violentos, espasmódicos, insanos, oleadas contagiosas de conmoción libradas sobre el mundo cotidiano, sin más conducción aparente que aquel poderoso pacto erótico y afectivo que las seguidoras sostenían con sus imágenes idolatradas. Ahora estas jóvenes se encontraban para manifestar a los gritos y pasar por el cuerpo una extraña forma de fe, que las extrañaba del respeto a los padres y el mandato de fusión con la vida doméstica. La intersección de la Beatlemania

con los movimientos emergentes de liberación femenina es recuperada por Marcy Lanza, una de las primeras fans estadounidenses de los Beatles cuando dice que el movimiento de mujeres "no ocurrió así nomás. Fue una conciencia que arribó en una – la conciencia de que podías ser tu propia persona. Para muchas de nosotras, eso comenzó con los Beatles. Ellos nos dijeron que podíamos hacer lo que quisiéramos" (Cura, 2009, p. 104). Como he indagado en la segunda parte de la tesis, la Beatlemanía fue un medio para experimentar con la pasión como vector de iniciación en la autonomía, una intensidad de sentimiento tan grande que no podía sino desembocar en la desobediencia. Este entusiasmo adolescente por los Beatles fue una vía en la que muchas jóvenes fueron capaces de atestiguar la fuerza del deseo en el cuerpo, que una vez encausado en colectivo era ser capaz de proezas impensables, tales como derribar las vallas policiales o trepar las rejas que cercaban el palacio de Buckingham, correr a toda velocidad para alcanzar vehículos en movimiento o desarmar el miedo a la policía y otras autoridades sociales.





Figura 11: la Beatlemanía, un sentimiento incontrolable. Izq.: un policía intenta detener a un fan de Los Beatles que escala las rejas del palacio de Buckingham, 26 de octubre de 1965. Fuente: Associated Press. Der.: fotografía del último concierto de los Beatles en San Francisco, el 29 de agosto de 1966 en Candlestick Park, mientras la policía reprime a un puñado de fans. Fuente: Bettmann/Getty Images.

En una de las entradas de su diario, un joven Lou acredita este antes y después que implicaron los Beatles en su vida: "¡ya no tengo más timidez! No me importa si la gente piensa que enloquecí. Voy a ser yo. Y adivinen quiénes me ayudaron en esto. Los Beatles. Los Beatles" (Martin & Ozma, 2019, p. 33). En otra de las entradas apunta la devoción sobre sus ídolos. El fanatismo implica la convivencia con un factor divino en el cotidiano, estar acompañado por cierto tipo de energía que te recuerda que el mundo de cada día no es a lo único que se puede aspirar. Lou escribe en otro momento:

> "(…) Hoy es domingo. Los Beatles significan tanto para mí (…) Espero que dios sea bueno con ellos cuando mueran. Rezo por ellos todos los días. Ringo, John, George, Paul. Estos nombres hacen algo en mí. Me ponen en trance" (op. cit., p. 23).

En la primer sección de la tesis ya había recuperado la figura del *trance* como una imagen capaz de envolver a sus sujetos, habilitando una suspensión con el mundo conocido y su sistema de percepción. El trance asimismo también puede pensarse como pasaje, como puerta de cruce que habilita un antes y un después. Por otra parte, como lo analizo en la segunda parte, este fervor indescriptible que caracteriza al deseo fan y que al ponerse en colectivo cobra fuerza de horda y culto para los observadores externos es una experiencia cargada de religiosidad en tanto aquello que se experimenta es el contacto extático con una fuerza de otro orden, la fuerza del deseo, que se abre paso de la bóveda del no-ser y acontece en el cuerpo para cambiar el rumbo de una vida. Aquí no solamente encontramos el deseo por un otro que hace cosas indescriptibles en el cuerpo, sino que ese deseo se hace extensivo y desarregla de modos inesperados la conciencia de ser uno. *Gracias a este deseo he descubierto quién soy yo.* Le pasó a much*s jóvenes en los sesentas, y Lou no fue la excepción.

Para la juventud que emergió de la posguerra, la Beatlemanía no solamente era una cuestión de gusto individual, sino de una construcción íntima, de espacio personal. Así es cómo se va conformando una suerte de universo diegético privado a partir de la relación entre el fan y sus ídolos, enmarcado en las paredes de una habitación forrada en pósters o en las hojas de un diario repletas de dibujos y afirmaciones. Lou así le agradece cariñosamente a su diario su compañía y confidencialidad:

"(…) Lo sabés todo, y cuando tenga 21, te leeré con amor. Pensaré en lo que escribí en vos cada noche. En cómo deposité mi amor por Paul en vos, mis lágrimas, mis sentimientos, mis palabras. Gracias por vivir estos sentimientos junto a mí, por escucharme sin gritarme y por ayudarme amorosamente a verter mis problemas en tu regazo sin objetarme nada o enojarte. Te guardaré para siempre, diario, y te leeré" (Martin & Ozma, 2019, p. 25).



Figura 12: Lou en su etapa Beatle a los 13 años posando en una cabina de fotos en 1966. Fuente: GLTB Society.

La adopción de un modelo estético que nos desplace de la imagen con la que éramos conocid*s hasta ese entonces, de aquell*s niñ*s ejemplares que querían nuestros padres, es uno de los tantos compromisos que entraña este deseo fan tan grande. "Tod*s l*s chic*s en la escuela me dicen que soy el pibe más beatle" (op. cit., p. 24), remarca

Lou con orgullo, y describe la alegría que le da que su flequillo esté tan largo, por debajo del tabique de su nariz, y el estar practicando los primeros acordes con su guitarra. "Paul-Ringo-Paul-Ringo, siempre están sonando en mi cabeza. Son tan perfectos. Modelate sobre ellos & no tendrás preocupaciones" (op. cit. p. 20). Es consciente de estos cambios y se los agradece a los fabulosos cuatro: "realmente no sabría qué haría sin Paul, George, John, Ringo. Probablemente sería queer de verdad[80]" (op. cit., p. 24). En esta misma entrada, Lou enlaza este sentimiento de libertad y afirmación, y retoma unas viejas imágenes de su historia en donde relampaguea algo torcido y poderosamente vital de sí mismo:

> "Cuando tenía entre 7 y 11 años, mi juego favorito era ser 'chicos'. Alguna de nosotras, Bridget, Maryellen o yo, diríamos 'juguemos a ser chicos'. Todas teníamos nombres de chico, armábamos nuestros escenarios de mentira y actuábamos como chicos. Me acuerdo de algunos nombres que teníamos, Bobby Cordail y Chris Roman. Otros eran Joseph, Dave. La pasábamos muy bien. ¡Sí! Ésos eran días divertidos" (op. cit., p. 24).

Lou retoma este mismo recuerdo, este mismo registro de conciencia en su carta de aplicación al programa de Disforia de Género de Stanford diez años más tarde:

> "Adoptábamos identidades completas (nombres, familias, voces, manierismos de nuestros personajes inventados y íbamos a lo largo del día pretendiendo que éramos estos chicos). Yo era Bobby Cordail. Y aquel descubrimiento aparecía a menudo -que jugar a ser chicos me importaba más a mí que a mis hermanas. Que Bobby Cordail era realmente yo" (Sullivan, 1979).

Me detengo una vez más en esta persona adoptada porque en el relato anterior puede advertirse en un mismo párrafo el pasaje de "*yo era* Bobby Cordail", un atrevimiento ficcional, un pasatiempo, un juego donde se ensaya una personalidad, a un momento de revelación, un giro de conciencia, en el "que Bobby Cordail *era realmente yo*".

[80] Es muy difícil para mí no leer las últimas líneas un gracioso sentido premonitorio, y no sentir una estremecida complicidad con Lou.

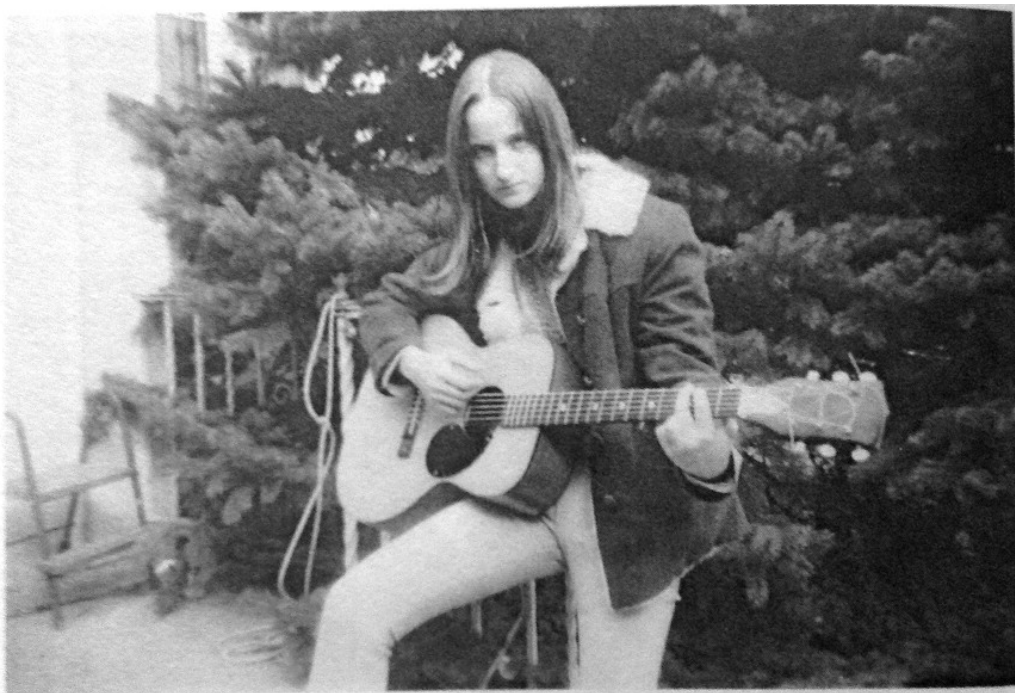


Figura 13: Lou en su fase Bob Dylan a los 1966. Fuente: GLTB Society.

Leer las entradas de los diarios de Lou de fines de los sesentas y comienzos de los setentas es hacer un repaso por sucesivas fases de fanatismo despertadas por artistas como Bob Dylan[81] o Tiny Tim, personajes en los que encontrará atractivas expresiones iconoclastas de masculinidad, hasta llegar a conocer a un grupo de extraños locales, The Velvet Whip, con la que Lou llegaría a socializar a mediados de los sesentas. Esta banda avant-garde de Milwaukee estaba compuesta por integrantes de pelo largo en una época en la que esto era totalmente inusual y había consolidado su esporádica reputación salvaje con una canción en vivo, "Little Girl's Dream" en la que su cantante, el volátil Richard Bussian, salía esgrimiendo un látigo en escena, gritando desaforadamente al micrófono mientras las luces de estrobo acribillaban las retinas de la audiencia. Haberlos visto en vivo por primera vez hace que Lou ya no tenga dudas:

> "Esta noche descubrí que Richard [Bussian] es todo lo que siempre he querido ser. Y decidí ya no usar mis cuentas. Sus ojos salvajes, su rostro gentil… me di

[81] En una entrevista para la revista *Playboy* que Lou menciona en sus diarios, su héroe Bob Dylan hablará sobre homosexualidad y contestará una frase cargada de doble sentido y posibilidad: "no me considero a mí mismo por fuera de nada (*outside of anything*). Sólo me considero apartado (*not around*)" (Hentoff, 1966).

> cuenta que él es mi corazón y mente en una sola persona. Me di cuenta que nunca podría ser como él porque soy una chica y me puse a llorar. ¿Qué puedo hacer, Richard? Haría lo que sea. Él contiene la violencia y el miedo del chico de mis historias, así como la amabilidad y la sensibilidad de la poesía" (Martin & Ozma, 2019, p. 34).

El chico de las historias de Lou era aquel arquetipo romántico del joven homosexual masoquista que componía muchas de sus fantasías eróticas profusas en escenarios de azotes, ataduras, violaciones y martirloquio. En su análisis sobre el estereotipo del *joven triste*, Richard Dyer lo describe como una combinación y condensación de muchas tradiciones de representación, que desemboca en una imagen de melancolía intensificada, poderosamente magnética para la cultura homosexual:

> "La cúspide de este modo de representación gay en las décadas de 1940, 1950 y 1960 deben ser leídas a través de la energía cultural invertida a lo largo del período sobre la noción de juventud, un aspecto clave de aquello que iba a ser una transición exitosa hacia la adultez responsable. En principio, esto se aplicaba tanto a chicas como a muchachos, pero los hombres eran construidos como el foco principal de ansiedad. La preocupación era si los jóvenes se volverían hombres adultos maduros y exitosos; la posibilidad de que pudieran volverse queer era uno de los peligros en el camino" (2002, p. 128).

Asociándolo con jóvenes incomprendidos y solitarios, inadecuados por su feminidad o feminizados por su inadecuación al mundo de los hombres, como Tom en *Tea and Sympathy* (1954, Vincent Minelli), Plato en *Rebel Without a Cause* (1955, Nicholas Ray) o Reggie y Pete en *The Leather Boys* (1964, Sydney J. Furie). Dyer sostiene que en la esencia de este arquetipo encontramos un tono emocional característico, que él concibe como romántico-pornográfico. El ser del joven triste se halla en esta intersección fogosa y anhelante, trágica y pasional, habitado por un deseo de consumación física que resulta postergado o castigado con la muerte (op.cit, p. 128).



Figura 14: The Death of Chatterton por Henry Wallis, 1856, versión del Museo Tate.

Aquí la vulnerabilidad de los muchachos sensibles, su disfuncionalidad e inconformismo coronado muchas veces con sufrimiento, ya no era un factor de vergüenza, sino de fuerza y autobeatificación personal. Esta decisión de "ya no usar mis cuentas", un objeto de identificación con los ideales y temperaturas propias del manso verano del amor, no puede ser más elocuente: ahora en todo lo que Lou ve irradiar de este incandescente y desquiciado cuerpo masculino bajo reflectores es una imagen intimidante de la radical vulnerabilidad masculina en la que vislumbra un escape aventurado a una diferencia posible. En muchas de las entradas de sus diarios, iremos familiarizándonos con su morbosa afición hacia las distintas expresiones romántico-pornográficas de una masculinidad diferente, salvaje y herida al mismo tiempo, eróticamente agresiva y acechada sexualmente. En la galaxia deseante que irá creciendo a través de las hojas de su diario nos encontraremos con los lados minoritarios de una masculinidad habitada por prostitutos, héroes byrónicos de campera de cuero y rostro angélico que no tenían casa pero que conocían al pie de la letra todas las contraseñas que en la calle les abrían todas las puertas a los desahuciados, el tipo de personaje que Allen Ginsberg reverenciaba en su eterno "Aullido", aquellos subversivos sexuales "que

se dejaban follar por el culo por santos motociclistas, y gritaban de gozo" (2018, p. 32).

3.4 Todo rock & roll es transexual[82]

Será al comienzo de 1970, con veintiún años, que Lou escribe la siguiente promesa en su diario: "algún día voy a vestirme como un chico y caminar por las calles frías – siendo pensado como un chico" (Sullivan, 2021, p. 29). Y seguidamente de este anhelo por ser mirado y recibir finalmente por ojos de otros esta imagen elusiva de lo que es, aparece la mención al deseo sexual que se mueve en Lou como él por aquellas calles imaginarias por las que aún no se atreve a caminar: "mi mente deambula pensando en sexo, y en cómo soy estimulado por palabras y anhelo actos que no puedo realizar o que no he realizado" (Sullivan, 2021, p. 31). Si hay algo que uno puede constatar desde el comienzo de sus diarios, es cómo Lou se debate con la posibilidad de su existencia, una que no sabe ni cómo empezar a nombrar. Escribirá en 1971, a sus veinte años, sobre el impacto que tuvo asistir a una proyección del film *Performance* (1970) de Donald Cammell y Nicolas Roeg, acusando recibo del extático temblor que le generó *verse* en el rufián bohemio y andrógino protagonizado por Mick Jagger: "hay tanto escrito sobre todo tipo de gente sexualmente extraña, pero una mujer que se imagina a sí misma como un tipo bisexual es algo que está más allá de cualquier cosa que haya leído" (Rodemeyer, 2018, p. 2). Sin encontrarse en aquello que le facilita la vida mundana de su juventud en Milwaukee, cada vez que Lou recurre a las imágenes y sueña despierto resplandece una vía incierta que misteriosamente lo acerca a la realidad de sus deseos. A fines de los sesentas, escribirá: "mi problema es que no puedo aceptar la vida por lo que es… del modo en el que se me es presentada. Siento que por debajo hay algo profundo y maravilloso que nadie jamás ha encontrado" (Martin & Ozma, 2019, p. 26). Esta suerte de orfandad semántica, la carga de no tener un término que represente objetivamente su realidad material y emocional, de alguna manera es compensada por todo tipo de descriptores tentativos, eufemismos y analogías creativas.

[82] La paráfrasis en esta oportunidad surge un slogan pergeñado por la banda galesa Manic Street Preachers (que, a lo largo de mi vida, ha marcado uno de mis fanatismos personales más longevos y consistentes) a comienzos de los noventas: "todo rock & roll es homosexual" ("all rock & roll is homosexual").



Figura 15: Poster original del film Performance (1970, Donald Cammel, Nicolas Roeg). Los motivos de la duplicidad, la fantasía dandiacal, el sexo y la muerte resuenan a lo largo de todo el film, como el propio póster deja entrever, con su juego de palabras entre "vicio" y "versa".

A principios de sus veinte años, Lou pasará de describirse en algunos momentos de sus diarios como alguien que asiste junto a su novio a una charla de Christine Jourgensen admitiendo un vago interés en "esta cosa de lo masculino/femenino" (Martin & Ozma, 2019, p. 89), a confesar que en el fondo es "una chica cuyo deseo y pasión real está con los homosexuales" (Rodemeyer, 2018, p. 1), a lamentar que *desea ser los amantes con los que sale* (Martin & Ozma, 2019, p. 85), a escribir que "se siente como un hombre gay" (Martin & Ozma, 2019, p. 145) y a tomar prestado el nombre de Lou Reed para salir a levantar hombres en bares (Rodemeyer, 2018, p. 13). Sin embargo, antes de hallar cierto sentido de figuración en enunciados afirmativos, es en la duda, en la punción que tiene lo indefinible de lo que siente, donde hallará el primer germen de conciencia sobre sí. A la edad de 13 años, apuntará una frase hermosa que Susan Stryker considerará "la mejor manera de expresar lo que significa ser trans"

(Martin & Ozma, 2019, p. 9):

> "Quiero verme como lo que soy, pero no sé cómo es que se ve alguien que es como yo. Quiero decir, cuando la gente me vea quiero que piensen -ésa es una de esas personas que piensa, que filosofa, que tiene su propia interpretación de la felicidad. Eso es lo que soy" (op. cit., p. 29).

Anteriormente a esta entrada, encontramos dos tempranas observaciones de sí igualmente profundas: "éste soy yo volviéndome un ser humano" y "éste soy yo buscando una mirada de cualquier persona" (op. cit., p. 29). Estas dos frases vuelven a cruzar dos dimensiones, la autoconciencia y el modo en el que esta naciente, cambiante y dinámica conciencia puede acontecer por medio de la mirada de otr*s. En el caso de Lou, desde un comienzo se pone en escena a sí mismo en sus diarios como una persona que continuamente está mirando. ¿Qué es lo primero que Lou advierte en estos hombres con los que sueña ser, a los que no puede dejar de mirar? En primer lugar el modo en el que éstos se miran entre sí, cómo se desean, cómo son capaces de encontrarse entre sí simplemente invitándose con los ojos, citándose en secreto a plena luz del día o encontrándose en lo más oscuro de la noche, comprobando cómo en silencio son capaces de construir una lengua oculta y autónoma del deseo, invisible al común heterosexual. El *cruising* o *yiroteo* implica esta forma de relacionalidad homosexual nómade (Perlongher, 1996) que establece convenciones para habitar y leer el espacio público, plazas, bosques, baños que funcionan como heterotopías sexuales (Davis, 2016), así como el tiempo, la espera, el *impasse*. En el código callejero del *cruising* ciertos elementos codificados como valores pasivos y tiempos muertos, tales como la duración detenida, el silencio, el estatismo, la indeterminación y la monotonía funcionan como elementos con los que desarrollar intuitivamente un método deseante. En el acto del *cruising*, es a través de la duración que el desarrollo de esta comunicación se vuelve perceptible, los espacios inactivos son los que acuñan el significado de las tensiones eróticas entre dos hombres, los pequeños gestos son lo que demarca una diferencia.



Figura 16: Cruising en la ciudad de Nueva York. Fotografía de autor anónimo, c. 1960, Collection de Philip Aarons y Shelley Fox Aarons. Fuente: Donald Albrecht & Stephen Viden (2016). Gay Gotham: Art and Underground Culture in New York. Nueva York, Rizzoli.

En sus primeras epifanías gays, Lou es testigo de cómo otros hombres miran y desean a su amante, como cuando un hermoso muchacho del Gay People's Union contempla a J, como cuando su amante le describe una historia que vivió en un concierto de Lou Reed en la que se la pasó conversando y coqueteando con otro hombre bisexual[83], o cuando atestigua una escena de casual interacción homoerótica donde su amante y otro joven desconocido jugaban a ser "novios" en un bar de la ciudad. En estas primeras entradas, sus posibilidades de acción en torno a esa imagen que lo interpelan son poco claras o nulas, y terminan por dejar en él un sabor amargo:

"me dí cuenta que nunca sería capaz de participar. Sin importar cuanto lo

[83] Un *AC-DC*, como lo llama Lou, siguiendo el argot contracultural de la época.

> intente, jamás podría unirme a su juego. Sentí una profunda tristeza de finalmente darme cuenta que jamás podré realizar mi más profundo sueño secreto, jamás. Aquel chico bajó los párpados y tomó la mano de Tom mientras dejábamos el auto. Tuve el impulso de inclinarme y besar al muchacho cuando bajé del auto, pero sabía que jamás sería una parte de mi vida, y tenía que admitirlo para mí. Dejé el auto esperando que él no se diera cuenta que era una chica" (Martin & Ozma, 2019, p. 65).

Sin embargo, Lou no sólo mira cómo otros miran con deseo, sino que en sus detalladas entradas de diario, busca amplificar esa visión, servirse de sus significados, ensortijarla en su recuerdo, retener estas memorias en su fuero interno para poder jugar perversamente con ellas. Cada vez que Lou mira y recuerda cómo otros lo hacen, encontramos un enunciado deseante: "quiero hacer de él aquel chico adorable que yo deseo poder ser. Quiero que los hombres lo deseen e intenten besarlo" (op. cit., p. 65). En una entrada de 1973, desliza:

> "*desearía* ser J – él es un chico tan adorable. *Desearía* haberlo visto en aquella multitud. Lo *deseo* tan apasionadamente" (los tres remarcados son míos) (op. cit., p. 68).

En esas tres cortas líneas entrelaza una posición deseante que se construye simultáneamente desde afuera como voyeur ("desearía haberlo visto en aquella multitud"), asumiendo activamente una primera persona ("lo deseo tan apasionadamente") pero también expresando un anhelo identificatorio ("desearía ser él"). Sobre estas formas de mirar y desear en capas se explayará enormemente en sus diarios, superponiendo registros de excitación y melancolía. El contrapeso de apreciar con nítidez la forma en la que otros se miran entre sí, tiene la contrapartida de la duda: ¿cómo es que yo me veo entonces? ¿cómo es que los otros me ven? Ésta se trata de una experiencia fenomenológica muy corriente entre nosotr*s: el tratar de entendernos viendo cómo nos ven otras personas[84]. Esta experiencia es revisada en el ensayo "¿Cuánto cuesta decir la verdad?" de Riki Anne Wilchins, en el que su autora profundiza lo que implica durante la experiencia transicional el ejercicio de salir a buscar en la mirada de los otros, la fuente de significado del propio cuerpo. Atestiguando los primeros pasos transicionales de una joven amiga en los que resuena

[84] En 1976, Lou escribe: "mis pensamientos estaban tan cargados con la idea de *cambiar de canal* que apenas podía funcionar en el trabajo. Intento incesantemente salir fuera de mí, verme a mí mismo como otr*s lo hacen, intentar imaginar cómo sería si fuera hombre, cómo podría pasar, cómo sería diferente, cómo yo sería diferente si llegara a hacerlo, qué pasaría con mi trabajo, con J, etc. (Sullivan, 2021, p. 136)"

su propia experiencia, Wilchins notará que aquel saber, aquella forma de hacer sentido de sí, tomará la mirada de otr*s como referencia.

> "Ella deberá saber de qué manera otr*s la ven de manera que ella sepa cómo verse a sí misma; de otro modo, entrará dentro de la sociedad a riesgo suyo. Aprenderá gradualmente cómo se ve y lo que su cuerpo significa. Cargará con este saber encima, lo producirá en demanda como si se tratase de una cédula de identidad cada vez que entre a un vagón de subte, cada vez que aplique para un trabajo, cada vez que consulte en la calle por una dirección, cada vez que use el baño de mujeres o cada vez que camine sola por la noche pasando al lado de un grupo de hombres. Citando esta imagen en el ojo de su mente, ella recordará la verdad de sus apariencias, chequeándolas rápidamente para determinar si algo está 'mal': sintiendo vergüenza por sus insuficiencias y orgullo por sus rasgos atractivos. Como yo, quizás pueda llegar a encontrarse a sí misma cada vez más y más alejada de la sensación directa, de manera que, de a pasos pequeños y graduales, es cada vez menos importante cómo su cuerpo siente a lo que ella siente en relación a su cuerpo" (1997, p. 36).

La autora y activista relata los procesos transicionales no tanto en términos de un salto corporal y social a la verdad profunda del yo (donde encontramos el ser verdadero de quien transiciona) sino como un proceso de profundo extrañamiento propioceptivo muy frecuente en los momentos iniciales de las transiciones, que no necesariamente comienzan cuando uno declara y articula externamente "lo que se es". Quién decían que era yo se está alejando, por más que las miradas de los otros insistan en traerlo de vuelta, mientras que quién estoy siendo ahora es una incógnita brumosa. Mirar sin saber quién es, esto es aunque sea un punto de partida. En su intimidad Lou *se descubre no sólo mirando con deseo, sino deseando ser aquel otro que mira*. Una de las entradas de su diario de 1973 es idiosincrásica del modo en el que el joven Lou describe angustiado el cruce y descruce entre las posiciones deseantes y la identificación. Tras referirse sobre el encantamiento erótico que le genera su novio, confiesa "quiero ser él, no me quiero si él no, no quiero vivir si él no me quiere, pero tengo demasiado miedo de morir así que voy a enterrarme en vida" (Martin & Ozma, 2019, p. 85). En otras ocasiones, este pivoteo entre yo, los otros, el deseo y la identificación adquiere una densidad más placentera, al calor de las propias fantasías masturbatorias privadas. Aquí la mirada sobre uno se gesta a partir de una separación fenomenológica del propio cuerpo y lo que éste nos habilita percibir:

> "me abrazaba y acariciaba mi propia piel como siempre lo hago,

> imaginaba que era un muchacho hermoso con el que dormía, y luego comenzó a ponerse muy real, y sentía cómo mi mente y mi cuerpo se separaban (…) Así que tengo que dormir con el muchacho que soy y hacerme el amor a mí mismo, como lo he hecho cada noche. Me imagino siendo un muchacho en la cama y pienso en cómo se siente. He hecho esto durante años – desde que he tenido deseos sexuales. A menudo salgo a los bares a ver si puedo encontrarme un muchacho con el que dormir. En tiempos en los que no puedo, puedo convertirme en un muchacho con el que dormir. Pero sería tan lindo estar con uno de verdad (Rodemeyer, 2018, p. 28)".

Esta melancolía y frustración final contrasta poderosamente con las entradas que describen en vibrante technicolor a sus objetos de deseo. En un momento de sus diarios relata un encuentro con un muchacho que bailaba en una fiesta de Chicago por el cual se siente muy atraído. Se trata de un joven flaquito y femenino, vestido de negro y plateado, pelo carmesí cortado a lo Ziggy Stardust, camisa desabrochada, una estola de chifon violeta asegurada con un prendedor de diamante y zapatos de plataforma negros. Lou lo recuerda como una *visión*:

> "se veía como si no fuese real – como si no fuese de este mundo. Tan etéreo que le tenía miedo. Pero mientras más lo miraba, no podía parar. Jeffrey y yo bailábamos y podía ver cómo nos miraba. Tenía que hablarle" (op. cit., 2019, p. 87).

Cuando Lou mira a otros hombres, los detalles que colecciona en su relato, el halo de ensoñación con el que los pinta, la artesanía de su encuadre deseante, el tipo de duración suspendida que le inyecta, hace como si ésos hombres no fuesen reales, como si se tratase de espejismos e ilusiones de otro orden que se han entrometido en el curso cotidiano de la vida. En 1972, resume la embelesada contemplación de uno de sus amantes en la cama:

> "desperté mecánicamente a las 7 de la mañana. Me quedé en vilo dos horas simplemente contemplando a Bo dormir. Era tan adorable. Olía como una barra de jabón… su cuerpo es tan firme, duro y suave… y sus rizos dorados caen por toda la almohada. Ah, era hermoso. Toqué su cabello, olí sus hombros y esperé que se diera vuelta para poder llegar a mirar su rostro hermoso" (op. cit., 2019, p. 61).

El grado de pasmosa irrealidad que estos hombres parecen poseer es directamente proporcional al grado de verdad y de atracción con el cual estas imágenes parecen hablarle; lo hacen desde un lenguaje que Lou no termina entender, pero que pareciera estar secretamente predestinadamente para él. Describiendo en retrospectiva su primera relación significativa con otro hombre, Lou comparte: "todo comenzó a mis 17 con un amante de diez años. Él era afeminado, frecuentemente le gritaban 'puto' en la calle, era muy gentil y muy abierto de mente. Encajaba justo en mis fantasías" (Sullivan, 1979d, p. 12). En una de las entradas de su diario admitirá ponerse reactivo cada vez que sus amantes "imponen su yo real" sobre la imagen, ilusión o fantasía de ellos. Cierta homofobia que le deslizan sus amantes o las reticencias que le expresan a los cambios que desea en su cuerpo, hacen que la imagen más valiosa que Lou posee, la de dos hombres gays gozando juntos, sea destruida, por lo que llegará a lamentarse en sus diarios "¿por qué tenía que resultar ser una persona de verdad?" (Martin & Ozuma, 2019, p. 108).

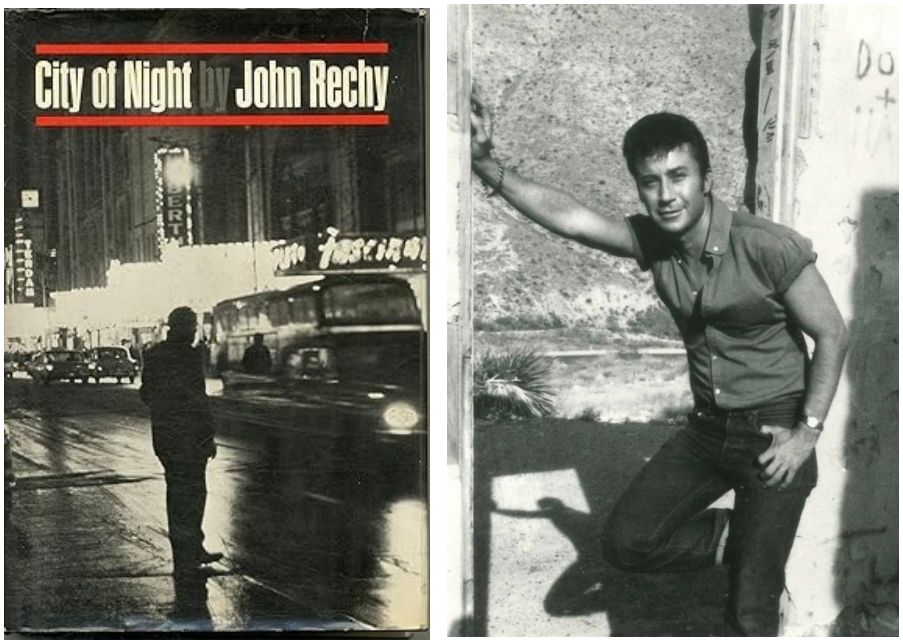


Figura 17. Izq.: la novela City of Night de John Rechy, en su primer edición de 1963. Der.: su autor posando en El Paso, Texas.

A partir de los 22, Lou adoptará un término en clave para pensarse a sí mismo y en aquellos que desea: *youngman*, palabra que se le pegó tras la influyente lectura de

una sórdida travesía de ficción recomendada en las columnas del boletín del Gay Liberation Front[85]. *City of Night* de John Rechy (1963), un autor chicano, él mismo un nómade sexual, se calzaba en su novela los ojos de un prostituto masculino sin nombre para mirar la gran cosmopolis con ojos refulgentes de anhelo y desesperanza[86]. En esta historia, y*oungman* era un término omnipresente que venía del argot homosexual proletario de los años 60 y nombraba al objeto de deseo de los homosexuales, mediante un descriptor ("joven") que parecía extremadamente banal desde una mirada convencional pero del que sólo sacaban brillos los entendidos en el callejeo. A través de las páginas de *City of Night*, Lou podía identificarse con la desesperación, la búsqueda de redención de sus personajes, el deseo de liberación frente a un mundo que sistemáticamente los condenaba a la desaparición, a la soledad, a la locura. Incluso aún así, con todo este viento en contra, los marginales de Rechy no dejaban de desear y de buscar el amor. En su copia del libro, Lou llevaba resaltada la siguiente frase "(…) incluso antes de arribar allí, New York se había convertido en un símbolo de mi yo liberado y sabía que estaba en el tipo de turbulencia en el que aquel yo debe intentar encontrarse" (op. cit., p. 94). Para ese entonces, a sus tempranos veinte, Lou leía con la energía de un fugitivo, y si bien sus inclinaciones parecían profundizar su soledad, muchos de estos títulos provenían de una biblioteca imaginaria compartida por la comunidad gay subterránea, con obras de teatro como *Tea and Sympathy* escrita por Robert Anderson en 1953 y luego llevada al cine de manera memorable por Vincent Minelli, la crónica del activista Arthur Bell, *Dancing the Gay Lib Blues* (1971), reflexiones sobre sexo público como el ensayo "Tearoom Trade" (1970) de Laud

[85] La revuelta de Stonewall en 1969 tuvo como consecuencia la formación a escala internacional de diferentes frentes organizados nucleados en torno a la idea de poder y liberación homosexual, inspirados en los movimientos de resistencia anticolonial que tenían lugar en Argelia o Vietnam. El Gay Liberation Front estadounidense, formado en 1969, fue uno de aquellos grupos, que a su vez presentaron respectivos desprendimientos federales. Es importante destacar que la consigna politica de *liberación gay* no se sostenía en un principio de sectorialización identitaria, de mera visibilidad afirmativa, reformismo integrador o reposicionamiento social por vía de la igualdad ciudadana, sino que instaba a un proceso de abierta radicalización política, abolición de la opresión, articulación multisectorial y puesta en conjunto de las distintas potencias plurales marginalizadas dentro de un horizonte revolucionario que implicaba desde la macroestructura hasta la microfísica. El capitalismo, el imperialismo, el patriarcado, la homofobia, el racismo, la violencia contra la diferencia corporal y sexual se entrelazaban en un sistema que naturalizaba la subordinación, el supremacismo y la explotación de la vida en común, por lo tanto, el proceso de liberación de las personas requería igualmente de la construcción de frentes comunes con los cuales facilitar estos flujos de conciencia, comenzando a cuestionar aquello que se resistía a ser nombrado: para el caso de la liberación gay, se trataba de la sociedad heterosexual, también traducible a *sociedad normal* (*straight society*), con sus roles de género, la ponderación de la familia nuclear, la escuela, la ley, la policía, la psiquiatría, la culpa y el terror promovido por la moral religiosa, entre otros factores (GLF, 1971).

[86] El grado de influencia que tuvo la recepción de *City of Night* en su tiempo sería resaltado por artistas de la talla de David Bowie, Lou Reed, Jim Morrison, David Hockney o Marc Almond, muchos de los cuales recuperarían en sus diégesis algunas de las térmicas y figuras del *underground* sexual de Rechy.

Humpreys, *Towards a Recognition of Androgyny* (1973) de Carolyn G. Heilbrun, la compilación de miradas sobre teología y homosexualidad *Is Gay Good?* editada por W. Dwight Overholtzer en 1971, *The Gay Mystique* de Peter Fisher (1971) y, por supuesto, el ya referido *The Transsexual Phenomenon* o, simplemente como Lou lo llama, "el libro transexual". Pero sin duda alguna, *City of Night* de Rechy será una especie de fuente de orientación, un espacio de fuerza íntima en donde hacer crecer un deseo que primero, antes que un nombre preciso, tuvo la forma de imagen. A través del ojo interior de Lou, la ciudad de Nueva York, con sus drag queens, sus buscavidas, su sexo rápido, anónimo y peligroso, sus canales de ilegalidad, de disipación y decadencia pasará a transformarse en un eufemismo de liberación sexual gay, abriéndose como un voluptuoso vistazo poblado de excitantes posibilidades para la vida que desea vivir.

De a momentos, aquel *youngman* de Milwaukee prefiere soñar desde la monotonía pueblerina con esta ciudad antes que conocerla, porque considera que el costo de que su fantasía de escape favorita no sobreviva a la experiencia real o que él quede completamente expulsado de ella es demasiado alto: "me destruiría" (Rodemeyer, 2018, p. 16). Hasta antes de consumar la posibilidad de un viaje en 1974, Lou Sullivan prefiere quedarse soñando a NY a través de la distancia segura que le ofrecen las crónicas urbanas disolutas interpretadas por Lou Reed, John Rechy, los glamorosos chismes sobre Andy Warhol y su cofradía de la Factory o las que le cuenta el cine de medianoche. Una entrada de su diario considera retrospectivamente:

> "Recuerdo tan bien mi desesperación de aquel momento. El modo en el que de algún modo había tenido que arrojarme a aquel mundo porque no sabía de qué otro modo encontrarlo. Y, una vez más en Rechy, sólo unas pocas frases más abajo: "-¡de repente! Con la excitación de alguien explorando un nuevo país descubrí aquel mundo. Y así de abruptamente, ocurrió; así de repentino, así de inmediato: un día, nada, y al día siguiente, allí estaba… como si una puerta oculta se hubiese abierto" (Martin & Ozuma, 2019, p. 94).



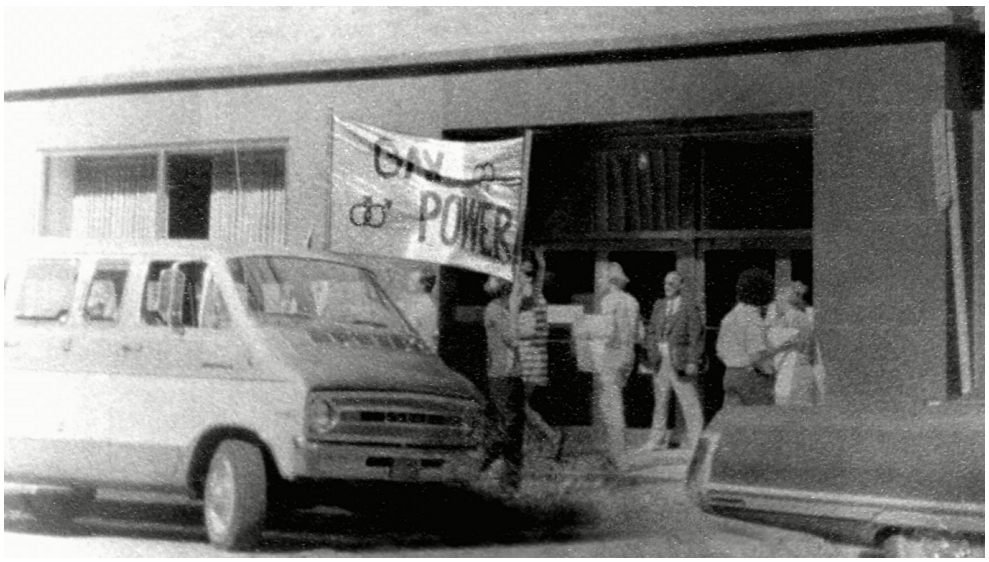


Figura 18: Arriba: Marcha del Gay Liberation Front en Times Square, Nueva York, en otoño de 1969, poco tiempo después de los levantamientos de Stonewall. Foto: Diana Davies. Fuente: New York Public Libraries. Centro: dibujo realizado por John Lennon para el Gay Liberation Front Book, 1972. Fuente: Len Richmond & Gary Noguera (1973). The Gay Liberation Front Book. San Francisco, Rampant Press. Abajo: movilización partiendo de la sede Gay People's Union (GPU) en los setentas. GPU fue un lugar clave en la juventud de Lou para encontrar una comunidad y una cultura propia. Fuente: Fuente: Wisconsin Pride Part Two: Struggles and Victories (2023, Grant Fenster), especial de PBS Wisconsin.

La experiencia de contacto iniciático con las imágenes en las trayectorias de personas marginalizadas es fundamental. En muchas biografías, esto es recuperado como hito. Es por ello que aquella imagen se vuelve inolvidable, quedándose para siempre con uno, es por ello que marca una primera vez. Toda imagen que marca una primera vez es una epifanía capaz de crear un espacio para la exploración de posibilidad, como el escritor de ciencia ficción Samuel Delany describe al rememorar su primera vez en el sauna St. Mark's de Nueva York y su encuentro con con una exhuberante cultura sexual subterránea en los años ciencuenta. Aquel momento de acceso transformativo con una imagen introduce una forma de conciencia disonante en el curso histórico, habilitando una visión de otro mundo construido sobre la base de la tenacidad deseante y el ingenio de una comunidad que ha florecido a pesar de la proscripción moral, la persecución, la muerte física y el olvido. Esta imagen revelada, así como el efecto transformador que nos produce encontrar a otr*s pares de experiencia es significativo, como dice Samuel Delany, no necesariamente porque el sujeto descubre finalmente su identidad sino porque accede a la conciencia de estar participando en un movimiento (Scott, 2001). La epifanía de Delany es esclarecedora: el

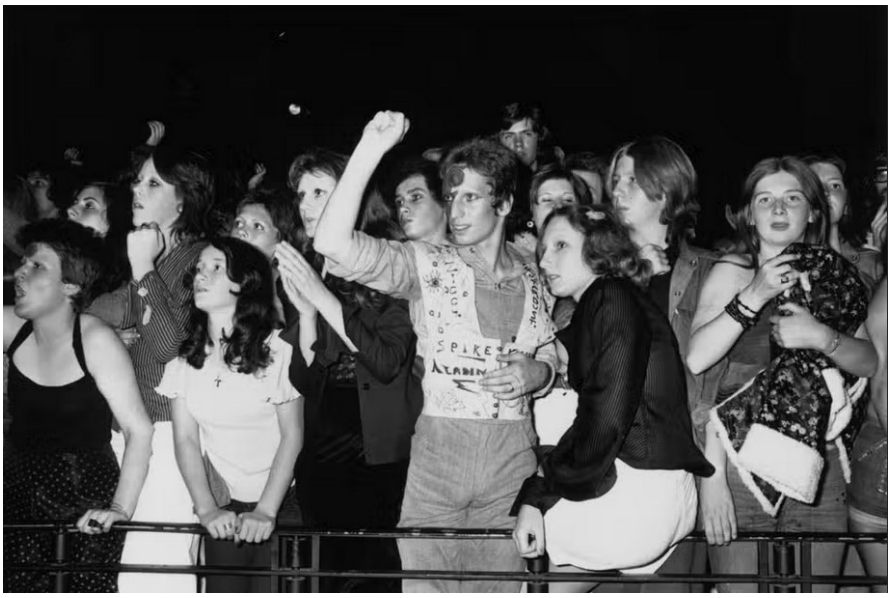
punto de quiebre no está en lo que se ve sino en cómo *acaba de nacer un modo de ver*. Tal como señala Joan Scott, no se trata (o no se trata únicamente) de una imagen que produce un sentido de identidad individual para aquella persona que la encuentra, sino que hay aquí un umbral de posibilidad que conecta la propia biografía solitaria a una deslumbrante y dinámica afluencia de comunes:

> "El sentido de posibilidad política es aterrador y estimulante para Delany. Él enfatiza no sólo el descubrimiento de una identidad, sino el sentido de participación dentro de un movimiento; de hecho, es la magnitud (así como la existencia) de estas prácticas sexuales aquello que importa más en su relato. Los números -cuerpos en masa- constituyen un movimiento y esto, incluso siendo subterráneo, desmiente los silencios acerca del rango y la diversidad de las prácticas sexuales humanas. Al volver visible el movimiento rompe el silencio en torno a éste, desafía a las nociones prevalecientes y abre nuevas posibilidades para tod*s" (Scott, 2001, p. 44)

Los levantamientos del 28 de junio de 1969 en el bar Stonewall así como la formación de frentes organizados de homosexuales, drag queens, lesbianas y transexuales que buscaban generar sus propias formas minoritarias de conciencia y liberación marcarían un antes y un después en Lou. Pero por sobre todo, quisiera explayarme en lo que fueron otras fuentes de influencia para él a comienzos de los setentas, aquellos años que él mismo caratularía como su época "David Bowie Glitter Boy" (Bockting y Coleman, 1989, p. 74). El año 1972 en particular será conocido como el momento de consagración cultural del glitter o glam rock, un período de la cultura pop donde la androginia, el dandismo, la pose bataclana y la bisexualidad se tornarían elementos fundamentales de identificación y potencia de una juventud que se desafiliaría circunstancialmente de las represiones genéricas y sexuales heredadas de los imaginarios sociales de la década del '50. Un joven David Jones que hacia fines de los sesentas se presentaba en la BBC como el líder de la Sociedad para la Prevención de la Crueldad contra los Hombres de Pelo Largo (Reynolds, 2016), ahora estaba intercedía "dejen que los chicos se aflojen, dejen que los chicos lo usen, dejen que los chicos se meneen" bajo el nombre de David Bowie y usando la piel de Ziggy Stardust, un perverso polimorfo del espacio exterior, también venía a conceder algo de liberación para los jóvenes con la belleza y la brevedad del polvo de estrellas. El rock & roll había dejado de ser asunto de hombres recios y mujeriegos (o quizás jamás lo había sido), y esta idea estaba siendo derrumbada por una serie de flamígeras criaturas sin nombre, que venidas de otros tiempos y diégesis, ahora aterrizaban en las calles, dedicadas a

escandalizar, a confundir, a seducir e intimidar con sus manierismos, su fe en la ficción, sus pasiones frívolas y agendas ocultas.

De esto se hacía eco la prensa que cubría las historias de artistas como los New York Dolls, David Bowie, Marc Bolan, Alice Cooper, Jobriath o Roxy Music bajo los epítetos "drag rock", "gay rock", "deca-sexual scene" o "bisexual chic". Los mismos artistas de esta escena se prestaban a estos juegos de provocación. En una icónica entrevista que *Melody Maker* le hace a Bowie en 1972, éste afirmaba "soy gay (…) y siempre lo he sido, incluso cuando era David Jones" y corregía al periodista diciéndole que los atuendos con los que se lucía aquel tiempo "no eran vestidos de mujer, sino de hombre" (Watts, 1972). Había algo de la energía de estas declaraciones en pos de la androginia, la ambigüedad y el erotismo polimórfico que resonaban en una generación de jóvenes fans, especialmente en una cultura como la inglesa, en la que la homosexualidad podía ser ligeramente tolerada en tanto "vicio privado", pero era apartada por completo de la vida pública. Esto podía verse en aquella carta de un seguidor de nombre Binks que reflexionaba en el correo de la revista musical, meses después: "(…) así que si Bowie es verdaderamente gay, entonces algunos chicos tendrán que volver a darle un vistazo al mundo gay" (Glen, 2017, p. 15). El famoso artículo de *Melody Maker* presentaba a Bowie como una "reinona amanerada" o "un chico hermosamente afeminado" (Watts, 1972), descriptores análogos a los que aparecen en el vocablo deseante elaborado por el propio Lou en sus propios diarios cada vez que enumere qué le resulta atractivo en otros chicos o cómo le gustaría llegar a verse. Los artistas que conformarán el fenómeno del glam o glitter rock parecían haberse vuelto expertos en el arte dandiacal de crearse a sí mismos, de producir una ilusión conmovedora que se eleve por los cimientos del principio de realidad, legado que será fuertemente influyente para much*s transgresor*s de género de estos años en adelante.





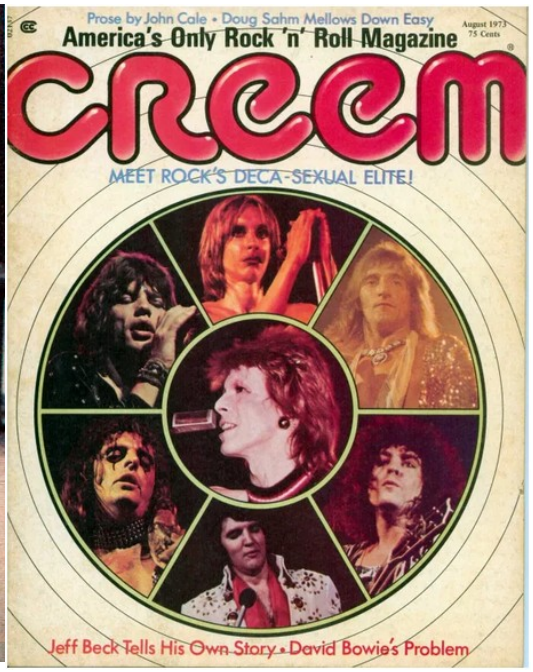


Figura 19. Irradiaciones de la fiebre glam rock. Arriba: fans de David Bowie en el último concierto suyo de la era Ziggy Stardust, Hammersmith Odeon, 3 de julio de 1973. Abajo, de izq. a der.: fans de Bowie esperando entrar a su recital en Earls Courton, Londres, en 1973. Portada de Creem, vol. 5, nº 3, presentando a las estrellas de aquel movimiento que denominaba "deca-sexual rock", agosto de 1973.

Durante aquella misma época en la que alucina con discos de Alice Cooper, la Velvet Underground o Roxy Music, Lou pasa a socializar con numerosos amigos gays con los que habita la noche y las marchas, y se une al Gay People Union. Dentro de este circuito político y cultural, Lou conecta fuertemente con el arquetipo del biker fugitivo y el buscavidas urbano, pero sobre todo, su imagen y aura personal serán moldeada a partir de Lou Reed, artista neoyorquino, que en aquella misma época pasaba a asociarse fugazmente con el glam rock al lanzar *Transformer* (1972). Éste era un álbum lleno de postales sobre los demimundos de la noche, la ambigüedad genérica y el underground sexual que Reed frecuentaba en aquel entonces, con imágenes de las transformistas, transexuales, prostitutos y bohemi*s del entorno de la Factory o Max Kansas City, bares drag como Club 82 o reductos Leather S&M como The Anvil. Por aquella época, Lou Reed había dejado su imagen beatnik más austera, *street-smart*, y ahora se animaba al pintalabios negro, esmalte de uñas, delineador espeso y atuendos ajustados al estilo de Errol Flynn que, según jura Angie Bowie, eran capaces de encender "a cada loca que había por cuadras" (Bockris, 1995, p. 205). En una de sus correspondencias posteriores con Nicholas Ghosh, un activista transexual canadiense, Lou comparte la importancia que tuvo Reed en su vida:

> "Sí, me gusta muchísimo Lou Reed y de hecho, de él obtuve mi nombre. Cuando comencé a travestirme para pasar, era mi gran héroe y toda mi imagen de campera de cuero fue modelada en base a él. Mis amig*s comenzaron a llamarme de broma 'Lou' porque estaba tratando a parecerme a él. El nombre se pegó" (Sullivan, 1979c).

Al momento de su lanzamiento, Reed declaraba que el disco contenía "dos canciones frontamente gays, de mí para ell*s, pero están cuidadosamente confeccionadas, de manera que sus implicancias puedan pasar desapercibidas para los héteros y ellos puedan disfrutarlas, sin sentirse ofendidos" (Furman, 2018, p. 104). En efecto, *Transformer* es recordado principalmente por el glamour narcotizado de "Walk on the Wild Side" con su celebración de luminarias del submundo queer como Candy Darling (sobre quien ya había escrito una canción en 1968 cuando formaba parte de Velvet Underground, "Candy Says"), Holly Woodland, Jackie Curtis y Joe Dallesandro, llevando los tropos de la ambivalencia sexual y la afirmación de género al sugerente díptico visual de la contratapa del álbum, en donde se presenta a un semental buscavidas estilo Tom of Finland que se miraba al espejo para encontrar a una fogosa starlet vestida de noche. No obstante, será su canción "Make Up", que narra con dulzura el ritual de acicalamiento de una feminidad transgénero frente al espejo, irá aún más allá en la

transgresión a la que el disco roza con su nombre, extendiendo una consigna fundamental del movimiento de Liberación Gay de los setentas: "estamos saliendo, fuera del clóset hacia las calles" ("*we're coming out, out of the closets, out on the streets*"). Cuando se le preguntó a Reed por la razón sobre la cual había escrito "Make Up" y la inclusión de aquella consigna política, él comentó:

> "la vida gay al momento no está siendo muy buena. Quería escribir una canción que la volviera maravillosa, algo que un* pudiera disfrutar. Sé que si hago eso, me acusarán de ser maricón; pero está perfecto, no importa. Me gustan esas personas, y no me gusta lo que está ocurriendo, y quería hacer (de esa vida) algo feliz" (Bockris, 1995, p. 212).

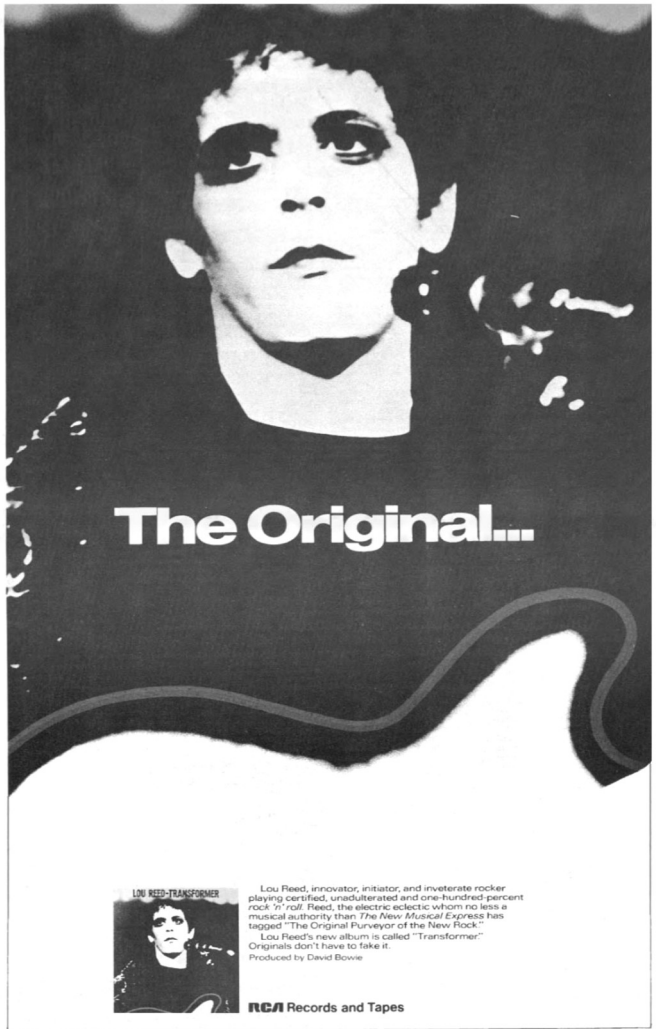




Figura 20: arriba: poster promocional de Transformer de Lou Reed, 1972, con la célebre fotografía de Mick Rock. Abajo: contratapa del álbum Transformer, fotografía de Karl Stoecker.

Por su parte, una entrada del diario de Lou Sullivan de 1973, retomaba aquella consigna de los labios de Reed en una suerte de celebración extendida de la que él formaba parte (¡mi ídolo es queer! ¡yo también! ¡todos estamos saliendo del closet!). Esta cita eufórica en su diario corona la descripción apasionada de una magnífica escena de una noche de viernes en un bar, la que Lou por primera vez logra hacer cuerpo una imagen y un nombre. Montado de cuero negro con esposas enganchadas del hombro, pero rebajando su porte de tipo duro y peligroso con una puñado de joyas en las manos, Lou se sirve de un guante para simular un bulto en el pantalón y adopta el nombre completo de su ídolo para introducirse a uno de los tipos del lugar como "Lou Reed".

En esta entrada, recuerda unas interacciones coquetas con las chicas del local y el subidón de adrenalina que le da volverse "uno de los otros": "por primera vez en público, yo era el hombre escondido dentro mío durante tantos años", dice (Rodemeyer, 2018, pp. 12-13).

> "Pero por los últimos 3-4 días, siento como si estuviese caminando en una neblina. Pienso que es porque tengo una sensación extraña de identidad por mi campera de cuero. Es maravilloso. Me gusta mucho. Me gusta la sensación de usarla y la crisis de identidad que viene con ella! Le he dicho a todo el mundo que estoy pensando en escribirle en la parte de atrás "Lou Reed fan club" (op. cit., p. 14).

En otra entrada de 1973, Lou cuenta una anécdota de un levante casual que termina con una intensa noche de sexo con un hombre gay, y la despedida de su amante por la mañana dándole un abrazo y diciéndole cariñosamente "mi Lou Reed". La anécdota cierra con la propia voz interior de Lou, diciendo entre un lamento y una ensoñación, "y realmente quería serlo" (op. cit., p. 19). Otra entrada de su diario en 1974, resume un poco el tipo de identificación idealizada que Lou encontraba en la energía masculina que irradiaba Reed. En ella, Lou subraya un fragmento de la canción "Heroin" de Velvet Underground, "me hace sentir como un hombre cada vez que clavo una aguja en mis venas", y habla de sentirse atraído a la pose de yonqui jodido e inseguro del cantante, a quien caracteriza como un ser "temeroso pero desesperado, sin ningún apego a ninguna forma de realidad. Jodido y temeroso – como un tipo" (Sullivan, 2021, p. 115). Lou Reed pasa a significar muchas cosas en la vida del veinteañero, quien lo idolatra ensalzándolo como la mezcla perfecta de "la macho-queen" (Martin & Ozma, 2019, p. 98). Después de un concierto memorable en 1974, dice que se volvió a su casa "deseando ser él, pensando quién soy, preguntándome quién es él" (op. cit., p. 98). En estos términos expresa su obsesión por Reed:

> "Sabiendo cuan importante él es para mí en la manera en la que lo veo. Sabiendo que mi fantasía de él quizás no se parezca demasiado a cómo él es realmente – pero él es MI fantasía. Quizás eso es todo lo que son los ídolos. Y se me vino a la mente el hecho de que siempre he tenido un ídolo masculino. Desde que tenía seis años, y pensaba que era Davy Crockett. Los recuerdos de otros se me han ido, pero estaba Cheyenne, otra estrella cowboy con la que fantaseaba ser, David Janssen en la tele como *El Fugitivo*, Paul McCartney (mi original chico-reinona), Bob Dylan y ahora Lou. Lou me hizo ver la belleza de envejecer. Ya

no me preocupo más por las arrugas – las suyas tienen mucha clase". (op. cit., p. 98)

En aquella misma entrada describe el concierto de Lou Reed y su experiencia allí, vestido de cuero negro y plata, vanagloriándose de cómo "yo era James Dean, como siempre" (op. cit., p. 99). En el intervalo del show, se gana la atención de un desconocido que lo saluda "hola Lou. ¿Cuándo vas a salir al escenario?". Concluye la anécdota diciendo: "le sonreí como un *greaser* – no dije nada. Me sentía muy bien. Sabiendo que pensó que era un chico al igual que otros" (op. cit., p. 99). Este tipo de escenas glam que Lou frecuentaba, alberga, más allá de los hitos musicales y sus estrellas, toda una plataforma de socialización y construcción deseante de un contrapúblico explorando o subvirtiendo normas de género. Estos actos glam consistieron la genial fabricación de alter-egos, grandes ficciones y toda una exploración deseante en torno a las capacidades eróticas y sociales de la imagen espectacular. Pero además de esta dimensión hiperbólica del artificio y la escenografía del "aparato estilístico" del glam rock (Gregory, 2002), hallamos también la premisa de una artesanal reinvención "encantada" de un* mism*, este "devenir inverosímil" con los medios disponibles, lo cual me hace pensarlas como espacios de iniciación, desalienación genérica o autonomía expresiva muy próximos a las necesidades de muchas personas trans.



Figura 21: Lou y su infaltable campera de cuero. Fuente: archivo Louis Graydon Sullivan, GLBT Historical Society.

Durante aquel mismo 1974, en una entrevista que Lou Reed realiza en el aeropuerto de Sydney para la prensa australiana, lo encontramos en un nuevo momento de su carrera, promocionando su álbum *Sally Can't Dance*, ésta vez con el pelo corto y decolorado de rubio, anteojos negros, vestido de jean de pies a cabeza y botas negras. A su alrededor vemos jóvenes de pelo largo y ojos delineados que idolatran al cantante, entre el tumulto se llega a divisar un sweater que reproduce la portada del disco *Transformer* hecha con lentejuelas. Lejos de las extroversiones grandilocuentes del glam rock, el carisma del cantante se basa en su personalidad autocontenida y ferozmente reservada frente a las insidiosas preguntas de los periodistas que buscan hacer sentido de él y de sus cambios. Transcribo aquí uno de los momentos álgidos de la entrevista:

> "Periodista: -Lou, vos cantás mucho sobre travestis y sadomasoquismo. ¿Cómo te describirías a vos mismo en muchas de estas canciones?
> Lou Reed: -¿Y eso qué tiene que ver conmigo?
> P: -Podría ser más directo y articularlo en una pregunta...
> (Lou Reed sorbe de su trago)
> P: -¿Sos travesti u homosexual?
> LR: (Deja de beber) A veces.
> P: -¿Cuál de las dos cosas?
> LR: -No lo sé. ¿Cuál es la diferencia?" (DeWeaver, 2013)

Durante aquellos años, Lou Sullivan bien podría haber estado preguntando lo mismo. Durante gran parte de los setentas, se reconocerá en sus diarios y en su vida social como esta misma "incongruencia clínica" que Lou Reed sintetizaba con tanto desparpajo en su respuesta, la de "a veces" ser un "travestido homosexual". Mucha de la bibliografía médica más influyente de aquella época consideraba que las transiciones masculinas no entraban dentro de las posibilidades de conceptualización de la mirada biomédica de aquel entonces: tanto David Cauldwell (1949) como Harry Benjamin (1999) hablarán de números muy escasos e historias de excepción, protagonizadas por hombres cuyo deseo era intachablemente heterosexual. Durante mucho tiempo, el propio Lou había estimado que su deseo y fantasías sexuales lo ubicaban decididamente

fuera de la categoría transexual[87]. Por otra parte, el grado de intensidad erótica con las que Lou vivía sus relaciones, tanto con personas como con ideas e imágenes, lo desplazaba de la condición languidescente del transexual disfórico, y lo acercaban al confín de los degenerados, l*s travestid*s, aquellos que se acercaban al género buscando algo excitante. La multidimensionalidad de su deseo es el núcleo del rechazo que Lou padeció a lo largo de toda su vida por parte de los así denominados profesionales de género, incapaces de concebir que una persona pudiese acceder a una transición masculina con el fin de disfrutar junto a otro hombre. Su deseo homosexual contrastaba con las aseveraciones de expertos que aseguraban que aquellos raros casos de excepción "de mujeres (sic) transexuales" (Benjamin, 1999) se caracterizaban siempre por una proclividad heterosexual y que además establecían que no existía algo así como un "travestido" que hubiese nacido mujer. En 1976, Lou le escribirá a Lisa, una amiga travestida de su círculo en GPU:

> "no debería perseguir ningún viaje TS [transexual] – no me siento como un 'hombre atrapado en el cuerpo de una mujer- ni creo que podría llegar a ser un hombre. Es la fantasía – si tuviera la mastectomía tendría que hacerme la paja 24 horas por día porque estaría tan caliente por mí mismo. Toda la escena para mí es solamente una maravillosa fantasía sexual. Pero toda la pregunta de "si soy un hombre o una mujer en lo profundo dentro mío"? NO LO SÉ. No me siento como ninguno de lo que puedo llegar a saber cómo es que se sienten los hombres o las mujeres. Me dejaste con la sensación de que no crees que alguien puede ser algo en el medio, ni hombre ni mujer, sino simplemente liso y llanamente alguien, quiero decir YO. (…) Tengo que estar en el medio porque sé que será en el único lugar en el que estoy cómodo. Pero mis fantasías son tan ví-vidas. (Rodemeyer, 2018, p. 146)"

Sin embargo, esto no hacía nada por frenar la emergencia desatada de frondosas fantasías sadomasoquistas, ejercicios de masturbación y anécdotas de levante en el espacio público; en Lou, la expresión de género y el sexo volvían a acoplarse, ubicabándolo más bien en la categoría de un *perverso*.

[87] Esta premisa fue una limitación muy fuerte para hombres transexuales gays contemporáneos a Lou. De ello da cuenta el relato de Erik Julian Clarke en el boletín *Metamorphosis*, quien escribe lo siguiente, respondiendo a un escrito de Lou publicado en el número anterior: "a los veinte años, leí un artículo que se titulaba 'My Daughter Changed Sex', y a pesar de que me identificaba con Tracy y envidié su resolución, fracasé en asumir el paso crucial de darme cuenta que yo, como Tracy, era transexual. ¿Por qué? Porque, sexualmente, siempre había estado interesado exclusivamente en hombres. L*s transexuales estaban interesad*s en el sexo opuesto; por ende, razoné que yo no podía ser transexual" (1982, p. 2).



Figura 22. Lou posando en la previa a una fiesta drag organizada por GPU, en 1976.

Podemos pensar que el sexo, al igual que el género, también posee su propio verosímil discursivo, su propio supuesto de tangibilidad. Si nos detenemos a analizar la forma y estructura de aquello que el sentido común concibe como "tener sexo de verdad" nos encontramos frente a una narrativa temporal de comienzo, desarrollo y consecución, en la cual entran en juego sujet*s y objet*s de deseo "reales" que existen a priori y que se comunican entre sí a través de relaciones directas, unidireccionales y transparentes; una trayectoria temporal sostenida a través de ritmos de acumulación concatenada y se estabiliza mediante una descarga, una conclusión. Lo que no entra

dentro de este verosímil, en esta primera versión originaria, prácticamente se desvirtúa, cae en la perversión, es decir, el dominio de la ficción, el artificio, la mentira y la ilusión. Siguiendo a Michel Foucault, si el sexo es una inquietud recurrente para las tecnologías de producción de verdad de la modernidad, al punto que conocerse a un* mism*, así como hacerse cognoscible, involucra volverse sexualmente inteligible (2007), por contrapartida, podría pensarse en todas aquellas ocasiones en las que que el sexo se cruzó en muchas de nuestras vidas como una fuerza desrealizante de extrañamiento subjetivo, como un contratiempo ficcional que, a través de una imagen, un escenario, una propuesta, una dinámica, nos hizo dudar de los sentidos que ordenan y regulan la relación que tenemos con nuestros cuerpos y otros cuerpos.

3.5. Noches de cuero negro

La frontal importancia y poder generador que el deseo tenía en la vida de Lou, la proliferación de fantasías, fetiches, el enamoramiento hacia ficciones que profesaba, todo esto hacía de Lou un perverso. Justamente Lou transgredía algo que los profesionales de aquel entonces le reclamaban a los verdaderos transexuales, que saniticen su existencia. Por su parte, Lou vivía su masculinidad de una forma intensamente erótica, y a su vez, encontraba en cierto tipo de dinámicas eróticas, juegos de rol y narraciones sexuales una oportunidad de vivir afirmativamente su propio género. El modo en el que Lou desarreglaba las distancias que debían establecerse entre deseo e identificación genérica, estaba fuertemente ligado a las imágenes y a los modos de mirar. Esta inscripción perversa era, cómo exploraré en la presente sección, aquello que terminaba por confinarlo al plano de la irrealidad, arrebatándole el diagnóstico de "verdadero transexual" ante la mirada médica.

Table 1. Sex Orientation Scale (S.O.S.)
Sex and Gender Role Disorientation and Indecision (Males)

	Group 1			Group 2	Group 3	
Profile	Type I TRANSVESTITE	Type II TRANSVESTITE	Type III TRANSVESTITE	Type IV TRANSSEXUAL	Type V TRUE TRANSSEXUAL	Type VI TRUE TRANSSEXUAL
"GENDER FEELING"	Pseudo Masculine	Fetishistic Masculine	True Masculine (but with less conviction.)	Nonsurgical Undecided. Wavering between TV and TS.	Moderate intensity Feminine. ("Trapped in a male body".)	High intensity Feminine. Total psycho-sexual inversion.
DRESSING HABITS AND SOCIAL LIFE	Lives as man. Could get occasional "kick" out of "dressing." Not truly TV. Normal male life.	Lives as man. "Dresses" periodically or part of the time. "Dresses" underneath male clothes.	"Dresses" constantly or as often as possible. May live and be accepted as woman. May "dress" underneath male clothes, if no other chance.	"Dresses" as often as possible with insufficient relief of his gender discomfort. May live as a man or a woman; sometimes alternating.	Lives and works as woman if possible. Insufficient relief from "dressing."	May live and work as woman. "Dressing" gives insufficient relief. Gender discomfort intense.
SEX OBJECT CHOICE AND SEX LIFE	Hetero-, bi-, or homosexual. "Dressing" and "sexchange" may occur in masturbation fantasies mainly. May enjoy TV literature only.	Heterosexual. Rarely bisexual. Masturbation with fetish. Guilt feelings. "Purges" and relapses.	Heterosexual, except when "dressed." "Dressing" gives sexual satisfaction with relief of gender discomfort. May "purge" and relapse.	Libido often low. Asexual or auto-erotic. Could be bisexual. Could also be married and have children.	Libido low. Asexual, auto-erotic, or passive homosexual activity. May have been married and have children.	Intensely desires relations with normal male as "female," if young. Later, libido low. May have been married and have children, by using fantasies in intercourse.
KINSEY SCALE*	0-6	0-2	0-2	1-4	4-6	6
CONVERSION OPERATION	Not considered in reality.	Rejected.	Actually rejected, but idea can be attractive.	Attractive, but not requested or attraction not admitted.	Requested. Usually indicated.	Urgently requested and usually attained. Indicated.
ESTROGEN MEDICATION	Not interested. Not indicated.	Rarely interested. Occasionally usefull to reduce libido.	Attractive as an experiment. Can be helpful emotionally.	Needed for comfort and emotional ballance.	Needed as substitute for or preliminary to operation.	Required for partial relief.
PSYCHOTHERAPY	Not wanted. Unnecessary.	May be successfull. (In a favorable environment.)	If attempted usually is not successful as to cure.	Only as guidance; otherwise refused or unsuccessful.	Rejected. Useless as to cure. Permissive psychological guidance.	Psychological guidance or psychotherapy for symptomatic relief only.
REMARKS	Interest in "dressing" only sporadic.	May imitate double (masculine and feminine) personality with male and female names.	May assume double personality. Trend toward transsexualism.	Social life dependant upon circumstances.	Operation hoped for and worked for. Often attained.	Despises his male sex organs. Danger of suicide or self-mutilation, if too long frustrated.

*See explanation in the adjoining text.
Type 0: normal sex orientation and identification, heterosexual or homosexual. The idea of "dressing" or "sex change" foreign and unpleasant. Vast majority of all people.

Figura 23: Medida de grados del sexo en la transexualidad según Harry Benjamin, readaptación de la escala sexual de Alfred Kinsey, 1966. Fuente: Harry Benjamin (1999). The Transsexual Phenomenon. Düsseldorf, Symposium Publishing.

Trazando una polarización cualitativa entre travestid*s y transexuales, la ciencia médica se encargó de afirmar que la experiencia de los primeros pasaba principalmente por un asunto de apariencia y ropas, mientras que la de los segundos, concernía concretamente al cuerpo, del ser. L*s travestid*s conformaban un espectro clínicamente excéntrico más bien vinculado a una contingencia sexual que se satisfacía simplemente con la "ilusión de la metamorfosis sexual", mientras que las personas transexuales (o al menos, aquellas coronadas por el establishment como "verdaderas") eran entendidas menos que lascivos artífices de una transgresión social que como víctimas pasivas ("pacientes") de una arcana condición endocrinológica, hormonal o psicológica[88]. En *la*

[88] Según este diagrama, el grupo de las personas travestidas estaba conformado por otras subcategorías definidas en relación al grado de frecuentación, carga erótica y sensación interior de alivio al vestirse en su género contrario: encontrábamos al tipo I del pseudo-travestid*, que esporádicamente se viste con las ropas del otro género por curiosidad o cuya incursión no pasa mucho más de la fantasía o del experimento casual, el tipo II del travestid* fetichista, que habita su deseo oculto de imaginarse en otro género de una manera profundamente erotizada y compulsiva, y el tipo III del verdader* travestid*, de quien Benjamin

cuestión sexual radicaba la distinción capital entre travestismo y transexualidad: la razón de ser de la primera categoría era que en ella "los órganos sexuales son fuentes de satisfacción", mientras que en la segunda categoría, "son fuentes de disgusto" (Benjamin, 1999, p. 13). Lo que hacía de est*s transexuales algo verdadero estaba profundamente vinculado a su relación traumática o nula con el sexo, al desprecio visceral a sus cuerpos y el rechazo por toda forma de placer genital. Una cláusula del verosímil transexual de la época que establecía quiénes eran los sujetos a quienes verdaderamente estaba destinado el programa de contención y afirmación de género, estipulaba que para calificar como alguien digno y fiable de atención, el candidato en cuestión debía carecer de todo tipo de vínculo placentero con su propio cuerpo y el cuerpo de otr*s. Tras años de padecimiento y abstinencia, el buen sexo sólo podía llegar después de la reasignación genital, con la persona ya debidamente integrada a una imagen netamente heterosexual. Por contraste, las personas travestidas disfrutaban de combinar sus cuerpos con apariencias de género consideradas inverosímiles para los parámetros biomédicos moderados y normalizantes, y de esto sacaban un rédito poderosamente erótico. De hecho, el discurso profesional consideraba que el móvil de sus comportamientos transgresores tenía que ver con un núcleo sexual que siempre un factor de exceso, de gratuidad, de no necesidad. Para mayor controversia, su comportamiento individual, si bien secreto, probaba ser fuertemente gregario, llevado a la constitución de pequeñas sociedades y enclaves subculturales en donde el travestismo era celebrado[89]. Por su parte, la fábula médica posicionaba a la persona transexual como una figura trágica, solitaria, incomprendida y aislada, incapacitada de vincularse con otr*s pares. Allí era donde aparecía el médico como aquella figura prometeica, aquel único "amigo" capaz de saltearse el estigma vergonzante que la sociedad y la profesión ponían sobre estas personas, y de evaluar con pericia el auténtico potencial de

destaca cierta parcialidad y fulgor erótico en su deseo, pero también cierta aspiración a la consistencia, formas de presentación pública, un aura de necesidad emocional y un dejo persistente de disconformidad en relación a su encarnación genérica social. Por otra parte, las personas transexuales aparecían desglosadas en dos grandes grupos: el tipo IV o transexuales no quirúrgic*s, que si bien se sentían atraíd*s por las tecnologías transicionales y que llegaban a vivir parcial o permanentemente en su género de elección, eran descript*s como "indecis*s" que pivoteaban entre el grupo de l*s travestid*s y el de l*s "verdader*s transexuales*. Por otra parte, l*s transexuales quirúrgic*s se desagregaban en tipo V, "verdadero transexual de intensidad moderada" para aquellas personas cuyo malestar de género era muy agudo, que buscaban deliberadamente el cambio de sexo y en quienes Benjamin reconocía la famosa letanía de "estar atrapad* en un cuerpo equivocado" o el tipo VI, "verdadero transexual de alta intensidad", casos extremos de "inversión psicosexual total" para quienes lo más indicado era la intervención quirúrgica urgente (1999).

[89] Como ocurría en publicaciones estadounidenses subterráneas contemporáneas a estos mismos estudios y elaboradas por personas de la misma comunidad tales como *Transvestia* y *Turnabout*. *Transvestia* es una de las publicaciones travestidas más longevas, extendiéndose de 1960 a 1986, editada por Virginia Prince y posteriormente por Carol Beecroft. *Turnabout*, creada por Siobhan Fredericks, tuvo una vida más breve, con seis números de 1963 a 1966.

funcionalidad genérica de su paciente, viendo prospectivamente más allá donde otr*s no llegaban a ver.

A diferencia de cómo lo imaginaban los profesionales de género, el proceso de transición no es necesariamente un camino lineal hacia el género elegido que una vez alcanzado habilitaría el comienzo de la vida sexual, sino que el mismo proceso de transición está fenomenológicamente cargado de erotismo. Esto es lo que permite poner de relieve la multimensión en la vivencia transicional de personas que, como Lou, se encontraban declaradas por su propio tiempo al borde de la inexistencia y la imposibilidad diagnóstica. Los lenguajes que utiliza Lou para narrar su experiencia de género tienen este fuerte código sexual. En 1974, Lou fantasea con tomar hormonas y escribe en su diario cómo "los cambios que generarían serían tan eróticos para mí" (Sullivan, 2021, p. 109). Desde su ingreso a GPU, se nombrará a sí mismo como "un travestido" ("female transvestite") con una intensa fijación erótica por las ropas masculinas, que a su vez convivía con una amarga añoranza por vivir como hombre de modo permanente, rasgo que para la literatura clínica de aquel entonces lo desplazaría del lugar licencioso de "travestido" y lo arrimaría a la melancolía crónica del "transexual". Como veremos, todo el investimiento sexual de Lou en una masculinidad perversa será, siguiendo los contenidos clínicos de la época, lo que aleja a Lou de su inscripción dignificante en una "verdadera transexualidad", pero ciertamente lo inscribe en una condición paradójica. Así se lo comenta a la referente de la comunidad de travestidas Virginia Prince, en una carta de 1979 en la que dice "las ropas masculinas son altamente eróticas para mí, como lo son las ropas de mujer para las M-to-F, y sólo puedo conjeturar que soy un verdadero travestido" (el resaltado en cursiva es mío, 1979b).

Por otra parte, me interesa detenerme en el diagnóstico de *travestismo fetichista* incluido en el libro de Harry Benjamin, profundamentamente vigente en los criterios de clasificaciones de enfermedades mentales como el DSM-5 de 2013 (caratulado como "trastorno de travestismo" con fetichismo incluido) o el ICD-10 de 2019 (denominado "fetichismo travestido"), justamente porque toda mención al placer y a la singularidad sexual en estas trayectorias opera como indicador de una "falsedad" e incluso una suerte de "mala fe" en las personas que ejercen de un modo u otro su autonomía corporal, y lo hacen eróticamente. La psicosexología de la época explicaba al fetichismo como una fijación personal por concentrar la vida erótica de la persona en símbolos coleccionados inconscientemente, objetos inanimados que usualmente son adornos o accesorios femeninos: ropa interior, delantales, pañuelos o zapatos de tacón. La concepción es que el deseo erótico deja de ser dirigido a los genitales del "sexo opuesto" y pasa a ser depositado a la vestimenta del mismo (Podolsky & Wade, 1960). En su libro

Transvestism Today (1960), Edward Podolsky y Carlson Wade caracterizarán los elementos fetichistas del travestismo en aquella ropa diseñada para generar algún sentimiento de restricción como aquel córset apretado del que usan las embarazadas para contracciones o zapatos pequeños con tacos altos, o el look de muñeca de *boudoir* propio de pin-ups como Betty Page o Tempest Storm.



Figura 24: El fetichismo por la feminidad y la feminidad como constructo fetichista según es puesto en escena por el libro Transvestism Today: The Phenomena of Men Who Dress as Women (1960. Edward Podolsky y Carlson Wade). El epígrafe de la imagen de la izquierda dice "el guardarropas de la travestida" y el de la derecha dice "preparándose para la ilusión".

Desde Magnus Hirschfeld en adelante, tanto el discurso científico como los recovecos de la divulgación marginal se caracterizarán por retomar una y otra vez, la vinculación del travestismo con la pasividad, la objetualización narcisista y el masoquismo, todas características que el verosímil psicosexológico históricamente ha vinculado a la ontología femenina. Sin embargo, el verosímil clínico negaba la existencia de travestidos asignados al género mujer, y postulaba la inexistencia de un

fetiche sobre las estéticas y objetos masculinos. Por ejemplo, éstas eran las palabras de Robert J. Stoller en 1968:

> "jamás he visto o escuchado de una mujer que sea una hembra biológica normal (sic) que considere que no haya sido propiamente asignada como mujer, que sea una *crossdresser* fetichista intermitente. Existe un número extremadamente raro de mujeres que se visten todo el tiempo como hombres, viven y trabajan como ellos – que de hecho, pasan indistinguiblemente en sociedad como hombres. Estas mujeres (sic) son transexuales, desean ser hombres, viven de todas las maneras en las que los hombres lo hacen. No pueden digerir relaciones sexuales con hombres; sólo se excitan con mujeres. Las ropas masculinas no tienen ningún valor erótico de todos modos; estas personas no tienen un fetiche con la vestimenta. Ni estas personas ni otras mujeres tienen una relación fetichista con los atuendos masculinos: no se excitan con tales objetos. Puede decirse que hay travestidos masculinos (sic) y transexuales masculinos (sic); entre las mujeres, hay transexuales femeninos (sic) pero no travestidas femeninas (sic)" (1984, pp. 195-196).

A lo largo de la década del setenta, el sentido de sí en Lou naufragará en una frustrante tensión entre identificación y desidentificación con las distintas categorías diagnósticas: querer vivir como hombre le abría la posibilidad de encontrarse en la etiqueta de "transexual", pero el fetichismo de las ropas o la erotización de su expresiones de género eran aquello que inevitablemente terminaba conducía a la categoría diagnóstica de "travestido". En los circuitos liberacionistas de discusión en los que Lou se movía a comienzos de los años setentas, esta identidad resultaba polémica pero aún así podía ser reivindicada por parte de circuitos como una vía de creativa subversión de los mandatos de género (Sullivan, 1974). La cuestión del placer sexual que provenía de estas actividades era otro tema más complicado incluso para l*s propi*s activistas travestid*s, dado que rozaba la fibra de perversión que terminaba siendo siempre un elemento de obstrucción (de *obscenificación*, podría decirse) para las agendas de visibilidad. No obstante, para much*s el acceso a ciertas formas de conciencia en relación a la propia identidad de género y encarnación se inició primero bajo la forma de incursiones transgresoras primero vividas dentro del territorio del sexo (Disalvo, 2016; Lareo, 2022). Más allá de ser separadas por estas taxonomías abstractas que componen los diagnósticos psicosexuales, la sexualidad y el género efectivamente pueden considerarse como dos dimensiones que se engranan y tensan dentro de lo que podríamos denominar un *deseo de autonomía*.

En 1980, Lou producirá y editara de manera artesanal el recursero *Information to Female to Male*[90], con un apartado especial para pensar temáticas como el travestismo con ropas masculinas y el goce sexual que produce. Lou se queja de este supuesto psicomédico, que atribuye a una extendida mezcla de ignorancia, pánico moral y sexismo contra las expresión y autonomía erótica de sujetos socialmente leídos como mujeres: "¿a alguien le extraña que las mujeres travestidas se nieguen a dar un paso al frente? ¡Sería un poco estigmatizante ser conocida como la primer y única mujer que se calienta con shorts de jockey!" (Sullivan, 1985, p. 7). En este prospecto desmantelaría la postura hegemónica de médicos reputados que, en línea con Stoller o Benjamin, proclaman la imposibilidad de una transición masculina atravesada por el morbo sexual, contrastándolo con una colección de testimonios de fuentes muy diversas de personas que comparten su fantasía de verse como hombres y detallan la excitación que les provee esta imagen: "esposas" que en privado fantasean con ser esposos, probándose los calzoncillos de sus maridos, personas que relatan la carga erótica que les provee la experiencia de vestirse con pantalones de sastre o su reflejo al usar un atuendo masculino completo, calzarse un arnés con dildo mientras se comparte una sesión de camaradería masturbatoria junto a otro hombre en la intimidad:

> "Me gusta llegar a casa, comer, bañarme, quizás leer algo, luego irme a mi habitación. Tengo todo un cajón lleno de calzoncillos y medias de hombre. Incluso cuento con un par de suspensores que me gusta usar. Me pongo el suspensor, los calzoncillos, unos pantalones y una camisa. Tengo este espejo de cuerpo entero para ponerme enfrente y poder mirarme. Finalmente intento imaginar que YO SOY un hombre... sé que no lo soy y que nunca lo seré, pero realmente disfruto con la fantasía[91]" (Sullivan, 1980, p. 5).

Una de los testimonios publicados en la sección "crossdressing" del recursero de Lou, merece la pena la transcripción porque justamente desmiente que las actividades

[90] Aquí reproduzco fragmentos de sus dos ediciones, la primera de 1980, y una segunda versión de 1985, ampliada y acompañada de nuevas imágenes.

[91] Si bien en la entrevista, la persona cuenta cómo su esposo se horrorizó frente a su fantasía, sin poder soportarlo al punto de desmayarse y de pedirle que fuera al psiquiatra, esta persona permanece firme en "una fantasía favorita que espera algún día poder cumplir": "mi hombre sabe lo que quiero y está dispuesto a complacerme. Me gustaría llevar adelante una rutina de baño con mi hombre, ponernos impecables y limpios, y después me calzaría un dildo. Tengo un par de éstos y me gusta hacerlo en soledad quizás dos veces al mes – pero aquí me gustaría hacerlo con un hombre. Como sea, me calzaría un dildo, me pondría los calzoncillos, todo, y después el hombre y yo empezaríamos a hablar de cosas sexies. Hablaríamos de todo y sobre todo lo que nos excita. Quizás veríamos algunas películas o libros porno. Tomaríamos un par de tragos para bajar nuestras inhibiciones. Después conversaríamos la posibilidad de masturbación mutua. Quiero decir, masturbarnos juntos al mismo tiempo, no uno al otro. Finalmente, él sacaría su pija, yo sacaría el dildo y nos pondríamos a trabajarlos" (Sullivan, 1980, p. 5).

de masculinización no puedan llegar a estar exquisitamente ritualizadas y libidinizadas como el secreto de tocador de una *sissy*. Es el recorte de una entrevista realizada por Bruce Arthur para *Nugget Yearbook* en el año 1980, donde se describen las actividades eróticas de una persona autoproclamada "*female transvestite*" de 27 años, que, al igual que Lou, afirmaba sin ningún tapujo su deseo hacia otros hombres y erotizaba fuertemente su propia expresión masculina en términos fetichistas. Leyendo los diarios de Lou y algunas de sus correspondencias con profesionales como Van Masdaam, Coleman o Blanchard, encontramos que la campera de cuero, así como los calzoncillos bóxers o los trajes de vestir, son algunos ítems de ropa masculina profundamente erotizados por Lou.

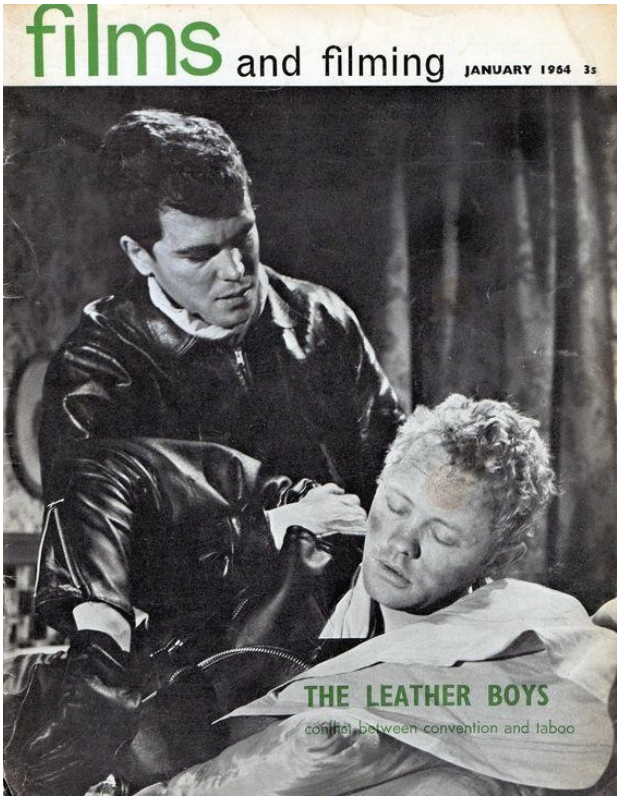
Por otro lado, me parece interesante trazar una comparación de estas historias con un relato en primera persona incluido en el anexo de *Travestism Today*. En su relato "I was a rock and roll transvestite", una *cross-dresser* que firma como Billie cuenta cómo durante su tumultuosa juventud se había visto involucrada en una pandilla adolescente cuyo uniforme sagrado era una campera de cuero negra de motociclista remachada en tachas, con pantalones de jeans ceñidos y gastados. Tras ser aprehendida por la policía, es confinada por sus rigurosas tías, que la internan en su casa y destruyen todas sus ropas de pandillero, las cuales consideran "un símbolo del sin-sentido adolescente". En su rememoración, Billie señala cómo ellas, "al igual que otr*s hoy en día, consideraban que las pandillas adolescentes perderían su poder si se las forzaba a deshacerse de sus 'uniformes'" (Billie, 1960, p. 104). El hecho de ser reprendida y obligada a vestir por la fuerza aditamentos femeninos como vestidos, medias de seda y lencería, produjeron en Billie un cambio de actitud interno, que la llevaron a sentirse "menos salvaje" y experimentar gozosamente el confort de la sumisión, si bien en la calle continúa esgrimiendo su apariencia pendenciera de "rock n' roll fan" (op. cit., p. 108).

Si bien este es un relato sobre el efecto que produce la inmersión a la fuerza en ropas femeninas y un entorno doméstico, podemos advertir el reconocimiento tácito del atractivo fetichista que posee una estética masculina investida de peligrosos y perversos subtextos. En otras palabras, ¿por qué es que Stoller y otros profesionales de género se apresuran a desmentir tan rápidamente que "las ropas masculinas no tienen ningún valor erótico"? Desde Los Beatles a James Dean, todas referencias que Lou abrazó a lo largo de su juventud, la cultura de masas estadounidense se llenó de imágenes deseantes en relación a formas de masculinidad joven, proletaria, independiente, vulnerable, salvaje y profundamente sexual. La imagen de la campera de cuero se transforma en el símbolo emergente de una rebelión juvenil masculina que se interpone en el camino lineal y socialmente productivo que va del "niño" al "hombre", volviéndose una protagonista

cargado de erotismo existencial en films protagonizados por seductores bikers como The *Wild One* (1953, László Benedek) o angustiados *teddy boys* como *The Leather Boys* (1964, Sydney J. Furie). En todas estas imágenes, encontramos al joven que protagonizaba una tercera vía descarriada, la del muchacho sin ataduras que vivía su iniciación al "mundo real", uniformándose con una campera de cuero cuya robusta materialidad es todo lo contrario a lo ligero, diáfano y sugerente que buscaba la lógica fetichista en lo femenino. Llevada al campo y a la ruta, la campera de cuero era valorada por su pragmatismo instrumental y era usada para proteger al hombre solitario de la intemperie; pero asimismo, al ser llevada al espacio de la ciudad, podía servir para identificar grupos de afines y presentar el cuerpo de manera excitante. Así fue como los años cincuenta en adelante, la campera de cuero fue consagrada como una suerte de armadura urbana, un símbolo inequívoco de independencia masculina y de camaradería marginal, con la cual el rebelde y el buscavidas le harán frente a un mundo hóstil, usándola como santo y seña para ingresar a un campo de placeres inhóspitos. Esta estética reflejaba lo que Lou le describía a los profesionales de género como su punto de atracción de la masculinidad, el mostrarse menos frágil, con una emocionalidad más contenida y un mayor sentido de autodeterminación (Sullivan, 1979). Por otra parte, siendo el cuero "símbolo universal de interés en el sadomasoquismo"[92] (Califia, 2000), una carga de energía disoluta se añade como una segunda piel cada vez que Lou, inspirado por Lou Reed, Dean o por los motociclistas gay de la asociación local Silver Star Motorcycle Club, sale de noche calzado con una campera de cuero a la que combina con unas auténticas esposas de policía, cadenas o llaves según indicaba el código Leather local.

[92] En un ensayo pionero de 1979, Patrick Califia describirá las resonancias eróticas y vivenciales que tiene este fetiche en su vida: "cada mañana antes de salir por la puerta, hago un ritual al ponerme mi campera de cuero. El peso de ésta acomodándose en mis hombros se siente reafirmador. Una vez que la cierro, levanto el cuello y hundo mis manos en los bolsillos, la chaqueta es mi armadura. (…) Cada vez que la visto, el desprecio, el asombro y la amenaza de violencia me siguen de mi puerta a mi destino, y a mi casa, una vez más." (2000, p. 107)





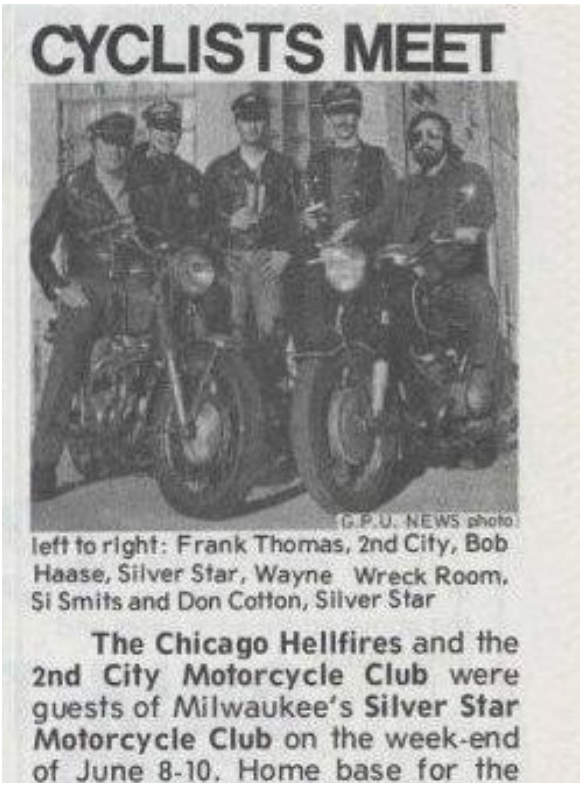


Figura 25: El cuero y el fetichismo por la masculinidad. Arriba: Lou Sullivan, fotografía de Flame Sullivan. Fuente: Wisconsin Pride Part Two: Struggles and

Victories (2023, Grant Fenster), especial de PBS Wisconsin. Abajo, izquierda: portada de la revista británica Films and Filming, especializada en los cruces entre subcultura gay y cinefilia, protagonizada por el film The Leather Boys (1964). Arriba, derecha: imagen de la asociación de motociclistas gays de Milwaukee, Silver Star Motorcycle Club, cuyas actividades a menudo eran promocionadas en el Gay People's Union News. Fuente: Wisconsin LGBTQ Project.

Las imágenes han participado históricamente de la configuración de sensibilidades sexuales: han incitado deseo, placeres y saltos de fe, producido espectatorialidades perversas y formas de identificación, inspirado transiciones eróticas y de género, construido culturas subterráneas y han creado un sentido erotizado de comunidad. Asimismo, es fundamental tener en cuenta que la idea de visibilidad como un punto de quiebre en nuestras biografías en tanto minorías sexuales no es una experiencia universal vivida de forma única porque los regímenes visuales dominantes y la capacidad de acceso a las imágenes difiere profundamente en cada contexto. En este sentido, la función singular y poderosa de las imágenes en muchas de nuestras vidas tiene que ver con habilitar un primer contacto transformativo con algo que inicia un curso de posibilidad vital a pesar de la persecusión, el estigma y la escasez de información. Por otra parte, estas imágenes son usadas deliberadamente como vía de expresión, de encuentro, con el fin de construir colectivamente horizontes políticos y eróticos al mismo tiempo que se evitaba de sistemas represivos de normalización que también operaban fuertemente sobre lógicas visuales.

Hay códigos e indicadores muy sutiles que en la cultura gay funcionan como identificadores atrapa-ojos: el lugar visible en donde uno cuelga sus llaves, un aro en la oreja, la posición o el color de pañuelos en los bolsillos, por ejemplo, son contingencias que pueden estar completamente neutralizadas para la mirada corriente, pero para ciertos ojos que miran y buscan por su intuición minoritaria, esos objetos hablan muchísimo de cómo se identifican las personas o qué posición erótica ocupan. Estos códigos forman parte de estrategias de supervivencia por parte de sujetos que han sido arrojados por fuera del campo de la decibilidad cultural: hay formas de utilizar la propia imagen de maneras que para el ojo mayoritario terminan siendo imperceptibles, pero quien está letrado en la lectura perversa de las imágenes, sabe detectar estados y encontrar información valiosa.

> "Al final de la tarde, me quiso levantar este tipo viejo encuerado. Yo tenía mis cueros también, usaba mis esposas del lado izquierdo que en Milwaukee quiere

> decir que uno es el activo; de pronto alguien me avisó que significaba lo opuesto en otras partes, no recuerdo si en Chicago o no, ¡mierda!" (Sullivan, 2021, p. 94)

Una cualidad notable en el modo de mirar de Lou es el fetichismo como la estructura formal que asume su mirada deseante, la manera particular en la que se demora en el estudio detallado de las expresiones estéticas de sus amantes. Segmentando su visión en primeros planos, relata su atracción hacia M., admitiendo en sus diarios: "mi obsesión con su belleza es casi insoportable – no puedo quitarle los ojos de encima. Su pelo, su boca, su espalda, sus hombros, su cintura – me aterrorizan tanto" (op. cit., p. 112). También lo encontrábamos repasando fogosamente cada uno de los nuevos manierismos y la androginia coqueta de su novio deleitado con el atractivo disruptivo que le ofrece "actuar como gay" (*acting gay*), con un Lou que confiesa "apenas puedo sacar mis manos de encima suyo" (Sullivan, 2021, p. 111). Lou se regodea en el modo en el que los cabellos largos, la cadera ladeada, los arabescos gestuales, la profusión de pulseras, collares y anillos de su novio "perturba a la gente", para luego, después de todas estas enumeraciones, introducir un umbral que le permite hablar de sí dentro de la imagen del otro, uno que le permite visualizar un lugar para él, otorgándole la inspiración de inventar. Después de repasar con fascinación la estética glam de J., declara: "mi nueva imagen: vestirme en ropas súper masculinas y usar un montón de joyería en ellas, intentar sacarme de encima el bolso – es súper *femmy* tener un bolso" (Rodemeyer, 2018, p. 11). Poco después en la misma entrada, retoma un ensortijado de afirmaciones y dudas:

> "él satisface mis sueños, él es yo, y él sabe mis pensamientos secretos.¿Podré reclamarlo para mí? A él le gusta coquetear y me deja pensando si es sólo mío. Es duro para mí creer que realmente desea lo mismo de la misma forma que yo. Que desea que yo sea su amante masculino, que bese sus manos enjoyadas y acaricie su pecho. Pero lo hace, lo hace" (op. cit., p. 11).

El modo en el que Lou lleva su ropa a la manera de su amante, adoptando el cálculo estilizado en el mostrar y cubrir, el gesto de abotonarse completamente la camisa hasta el último botón, llama la atención de otras personas con las cuales Lou descubre su deseo de ser un hombre: "les dije que así es como lo hace J, que me gusta, que es casi como un fetiche ser como él, ser todas las cosas hermosas que amo de él" (Sullivan, 2021, p. 106). En muchos de sus escritos, Lou oscila entre la conciencia y la perplejidad frente a esta dimensión paradojal del deseo, capaz de desestabilizar líneas de separación y correspondencia con las que se piensa la relación entre lo propio y lo ajeno, entre realidad y fantasía, como expone tras de una larga conversación de

medianoche con su amante J en 1974: “me gustan tanto los gays que desearía ser más como ellos - el viejo problema de querer ser aquello que uno admira” (Sullivan, 2021, p. 117). Por otros momentos, el modo en el que otros miran a Lou resalta esta idea de la incongruencia, como cuando una persona que coquetea con él en una fiesta le dice: “¿por qué sos tan contrario a tu imagen?” (Rodemeyer, 2018, p. 83). Algunas personas le devuelven que se sienten atraídas a él, “no en una forma ‘normal’, sino perversa” (Martin & Ozma, 2019, p. 110). Será la mirada de los otros y lo que el deseo haga en ellos lo que obsesionará a Lou. Aquel joven le señala lo parecido que Lou es a la rockera encuerada Suzie Quatro, y le dice que es “hermoso por dentro”, Lou le devuelve el cumplido diciéndole “que era muy hermoso, y que deseaba ser él” (Rodemeyer, 2018, p. 86). En ocasiones, cuando decae la euforia producida por estos momentos en donde Lou es vislumbrado por otros, aparece una rotunda pena: “no quiero volverlo heterosexual por estar conmigo”, se lamenta en ocasiones después de intenso disfrute sexual con sus amantes (Martin & Ozma, 2019, p. 99).

Estas indagaciones de relacionalidad sexual donde se cruzan y desarman deseo, identificación y desidentificación han sido claves para muchas de nuestras vidas como experiencias de deriva y reposicionamiento subjetivo que se abren con un deseo difuso e incomprensible, el no saber si aquello que deseamos es aquello que queremos cerca, fuera, dentro, junto, en, siendo nosotr*s; no saber si deseamos X o ser X (sea X, un* sujet*, una relación o una cosa); o si lo que deseamos de X es aquel gesto afirmativo que hace que su deseo se refiera a nosotr*s desde lugares nuevos, desde circuitos vinculares reparadores y localidades que otr*s tachaban de imposibles e impensadas para nosotr*s.



Figura 26: Ilustración original de Carl Corley para la portada de su novela gay pulp, "Jesse, Man of the Streets" (1968). Fuente: carlcorley.com

En una entrada de su diario en 1974, Lou escribirá que tras un encuentro de GPU sobre sadomasoquismo termina dándose cuenta cómo, a pesar de su inexperiencia práctica en el terreno, en cierta manera él es "en parte" S&M, porque sus fantasías

siempre de algún modo terminan llevándolo allí:

> "El 90% de mis fantasías de masturbación implican S&M; siempre me han calentado las prisiones, las esposas (suelo esposarme a mí mismo a la cama por las noches y me voy a dormir de esa manera); aquellas historias breves que escribía a mis 12-16 años siempre incluían azotes, etc. Especialmente me gusta morder y arañar a mi pareja cuando tengo sexo, sostener sus manos sobre su cabeza. Fácilmente podría meterme en el S&M. Ya mismo me encuentro metido en la fantasía, y eso es una amplia porción de la misma" (Rodemeyer, 2018, p. 88).

A lo largo de la vida de Lou y en muchas de nuestras historias transicionales, el paso por experiencias y culturas sexuales alternativas en donde el fetichismo, los juegos de rol, el erotismo Leather y el sadomasoquismo implicaron una puerta de acceso a procesos de autonomía corporal en contextos caracterizados por una escasez de recursos materiales y modelos imaginarios. El sadomasoquismo hace estallar el modelo de cuerpo y deseo único, al atacar las interpretaciones clínicas del placer: en lugar de pensar en el placer (que siempre es único e idéntico a sí mismo) como desprendimiento causal de un origen corporal, nos da herramientas para pensar en una escena (temporalizada) con espacios negociados y tensiones variables, un *entre* inventivo que interpela y convoca –pero que no necesariamente incluye a- cuerpos, instrumental, sensaciones, imágenes, huellas que activan íntimos pasajes de retorno a geografías psicoemotivas personales (Disalvo, 2013). Las fantasías sexuales, el sadomasoquismo y todo aquel espectro de prácticas, conocimientos, sociabilidades, artefactos narrativos y consumos eróticos que ignoran, desvirtúan o interfieran con la norma autoritaria de la economía de satisfacción como estructura racional del placer y único orden lógico-sensible aceptable, parecen tener un efecto desustantivizante. Justamente, todas estas variables de la experiencia sexual operan corriendo a sus sujet*s y objetos del espacio y tiempo de "lo real" para producir otro formato de experiencia donde las actividades de los cuerpos circulan en compañía de fantasmagorias, superficies imaginarias y trazados hipotéticos, y donde las posiciones subjetivas son más relativas pero no por ello menos materiales. Al recentralizar eróticamente la interposición inventiva de una narración, una condición, una distancia, un material sensible, una imagen que aplace o disloque la economía de satisfacción, dichas formas de placer mediado parecieran reflejar que el deseo está menos dirigido a objetos "puros", que a cámaras de relaciones donde sucesivamente cobramos forma y la perdemos. En efecto, nos afirmamos en el territorio del deseo, designándonos en función de sistemas de relación, donde "somos" a partir y a través de

los vínculos que sostenemos o discontinuamos, en momentos y espacios dados, con diferentes imágenes, cuerpos, afectos, signos y sistemas de producción: así es como nos enunciamos fetichistas de la goma, adorador*s de pies, cultor*s de asfixia, aprendices o mentor*s, presas y depredador*s, entusiastas de la restricción, buscador*s de dinero, goce, ternura, violencia, atención u olvido y ofertador*s de todo lo anterior.

En los momentos más álgidos y apasionados, su misma vida sin nombre y su sentido de no pertenencia a ningún lado es descripta en términos de una fantasía; el carácter cuasi ficcional de su existencia sin nombre aún también posee el plus de proporcionar un atractivo muy concreto, el de irrumpir en la vida de otr*s como una imponente visión de otro orden. En su maravillosa biografía de Lou, *Lou Sullivan: Daring To Be A Man Among Men*, Brice Smith remarca cómo el joven Lou con 16 años solía vestir su "drag de cowboy" y compartía su vivencia en sus diarios, "inscribiéndole un significado de este modo a actividades mundanas a partir del modo en el que las experimentaba diferencialmente" (2017, p. 10). Esta idea de ser en sí mismo una fantasía fuera de este mundo destacará muy fuertemente en otra de las entradas de su diario en 1974, en donde narra el trascurso de un encuentro sexual, posteriormente a una noche de baile en el que se levanta a un muchacho de cabello castaño claro y ojos delineados:

> "Me lo llevé a mi casa. Me dijo que le recordaba a sus fantasías adolescentes de paja. Le dije que eso era todo lo que yo soy. Él estaba intimidado y yo jugaba con sus miedos, con lo que quería, sus fantasías. Me preguntó si tenía látigos. Le dije 'vas a ver'. Lo desvestí por completo pero dejé sus collares y brazaletes. Me abstuve de quitarme la ropa (no lo hice en toda la noche – fantasías)" (Rodemeyer, 2018, p. 89).

Posteriormente, al describir el trascurso de la intensa escena sexual y los juegos de roles en donde se intercalan distintos niveles de realidad y fantasía, Lou advierte que no son sino las palabras de Jean Genet y John Rechy las que tenía atrapadas en su garganta al momento de seducir, humillar e intimidar a su amante. El joven quiere "descubrir" a toda costa quién es Lou, desconfiado de que tenga una pija que pueda cogerlo, y Lou le ordena chupar sus dedos, pensando en aquella escena de la novela de Jean Genet, *Pompas Fúnebres* (1948) en la que un joven viola a otro usando su revólver. La vida y la muerte rítmicamente fusionados en el acto de felación es una figura constante en el imaginario genetiano al que Lou es tan afecto:

> "Necesito un revólver. En lugar de mis dedos, me lo cogería con la boca de la

> pistola -lo haría chuparla- ‘chupala hasta que dispare’. Lo daría vuelta y le forzaría el mango entre sus nalgas, lo bombearía con éste, y si él llora adolorido, me pide que pare, sólo se lo metería aún más adentro, empujándolo por completo, sacándolo casi todo, volviéndolo a meter una vez más -degustando sus llantos y dolor. Si hubiera sangre, me gustaría lamerla después de la violación, esperando que, al momento en que se de vuelta para besarlo suavemente, pueda encontrar lágrimas mudas” (op. cit., p. 89)

Al terminar la escena algo frustrado porque el guión de su demi-mundo imaginario y la realidad que acontece en su pequeña habitación no suceden en el mismo curso, Lou mira a su amante ocasional dormirse sin entender demasiado de nada. Es allí donde, una vez más, se desprende fantasmáticamente otra imagen genetiana. Lou empieza a fantasear con volverse un convicto de 45 años llamado Joe, que no quiere separarse de aquel nuevo jovencito lindo que le han puesto en la celda. Este tipo de ficcionalización deseante puede ser pensado como una forma de sobrellevar las limitaciones ingratas de la realidad, pero a la vez, no dejan de participar concretamente de la experiencia real de Lou. La fantasía erótica puede pensarse en este sentido no como un sustituto ni compensación como una vía para preparar instancias temporales o permanentes de materialidad, alentar un curso que no responde literalmente a los contenidos de aquella fantasía, pero que sí a las potencias de la imagen.

En la intimidad, la fantasía provee la posibilidad de flexibilizar y alternar posiciones que en la vida mundana se ven más rígidas, incluso en el seno de la misma escena, dejando un profuso saldo erótico con toda esta polivalencia. Linda Williams habla de la fantasía como un sistema de deseo, un territorio volátil de especulación y exploración subjetiva en donde se desajustan las fronteras de “lo real” y se ensayan otras condiciones de posibilidad, primero a partir de la forma especulativa de una imagen:

> “las fantasías no son, como a veces se piensa, satisfactorias narrativas lineales de dominio y control que conducen a la clausura y realización del deseo. Éstas están marcadas, más bien, por la prolongación del deseo, y por la ausencia de una posición fija en relación a los objetos y eventos fantaseados. En su clásico ensayo, *Fantasía y los orígenes de la sexualidad*, Jean Laplache y J. B. Pontalis (1968) sostienen que la fantasía no es tanto una narrativa que reproduce una búsqueda de un objeto del deseo, sino un escenario para el deseo (…) La fantasía es el lugar donde las subjetividades "desubjetivizadas" oscilan entre el yo y los otros, sin ocupar un lugar fijo en el escenario” (1991, p. 10)”.

Fantasear es después de todo mirar con los ojos de la mente, mirar a través, superponer imágenes de distinto orden. La fantasía es capaz de labrar extraordinarios escenarios de negociación de cercanía y distancia entre sus sujetos y objetos, un lugar en donde se improvisan y organizan, a través del acto estimulante de imaginar, narrativas que se suspenden y reactualizan, juegos de relaciones entre mi cuerpo, otros cuerpos, afectos, placeres, escenarios, sensaciones. En este sentido, como señala Joanna Russ (1985), la fantasía no solamente tiene que ver con ficciones del deseo, sino con un *deseo que permanentemente se expresa en forma de ficción*. Los roles cambian, podemos mirar/nos desde muchos puntos de vista, sacarnos de lugar, y por sobre todas las cosas, permitirnos cambiar de forma. En una de las fantasías que Lou desarrolla en sus diarios, él se ve a sí mismo como si fuese Mitchel, uno de sus amantes de aquel momento, siendo sometido a una situación de degradación y esclavitud sexual:

> "yo era Mitchel, capturado y siendo secuestrado para ser vendido, y en el barco cada uno de los hombres me violaba varias veces. Hermoso, hermoso Mitchel – a pesar de que también había mujeres capturadas, ninguna de ellas se comparaba en lo más mínimo con la belleza de Mitchel. Tom me sujetaba fuerte y los hombres acariciaban a Mitchel, la sensación de él los excitaba. No tuve ningún problema en abrirme. Y podía cambiar de un lado a otro. Amaría más que nada poder entrar en el apretado culito virgen de Mitchel así. Forzar mi ingreso y entonces poder inhalar la fragancia de su pelo, lamer su nuca, acariciar su pecho y hombros y acabar dentro suyo agarrándolo fuerte en éxtasis. Mi belleza, mi belleza. Mitchel" (op. cit., 104).

Hay un sentido común que establece que el tipo de relaciones que sostenemos con objetos que están lejos de nuestro alcance es superficial, improductivo, una pérdida de tiempo; convenciéndonos de que fantasear es una cancelación con las realidades inmediatas que funciona, en el mejor de los casos, como un consuelo solitario, y en el peor de los casos, como una infracción deliberada frente patrimonio de lo cierto. Al desconocer porqué nos empeñamos en imágenes y vincularidades diferidas que no guardan relación directa con nosotr*s, esas relaciones opacas terminan por convertirnos, a los ojos de otr*s y a nuestros propios ojos, en seres deambulatorios, inciertos e igualmente opacos.

3.6. Las ficciones de mí

¿De dónde sacamos imágenes para hacer sentido de nosotr*s mism*s? En el proceso de nuestras transiciones, el encuentro con otras personas que podamos llegar a considerar pares es clave. Algo de eso ya estaba presente en el propio hogar en el que Lou se crió. En su biografía sobre Lou, Brice Smith también resalta la importancia del hermano mayor de Lou, Flame Sullivan, como una fuente sustancial de influencia e identificación, ambos hallando en el mote de "freaks" que permanentemente los unía cada vez que salían a la calle, una fuente compartida de orgullo. Flame fue alguien que se deshizo del nombre asignado al nacer y adoptó uno que sentía más acorde a su espíritu contracultural. Desde su más tierna infancia, su acné severo había generado en él un estigma vergonzante que lo sobreexpuso a ser tratado como caso de estudio en un panel de la American Medical Association, pero en su juventud, Flame fue uno de los primeros en su ciudad en usar el cabello largo, encontrando en esa inconformidad de género, un lugar de afirmación personal. Este sentido de autonomía le valdría la expulsión del hogar familiar, palizas en la calle, discriminación en el trabajo y el rechazo en otros entornos sociales del que Lou sería testigo. Smith reflexiona sobre el impacto que esto tuvo en su hermano menor: "¿qué era aquello tan amenazante o abominable en alterar el propio cuerpo para reflejar mejor un propio sentido de sí? El amor y la identificación de Lou con su hermano era tan fuerte que la propia encarnación masculina de Flame terminó siendo espejada por el sentido que Lou encontró en sí mismo y en los hombres que amaba" (Smith, 2017, p. 8).

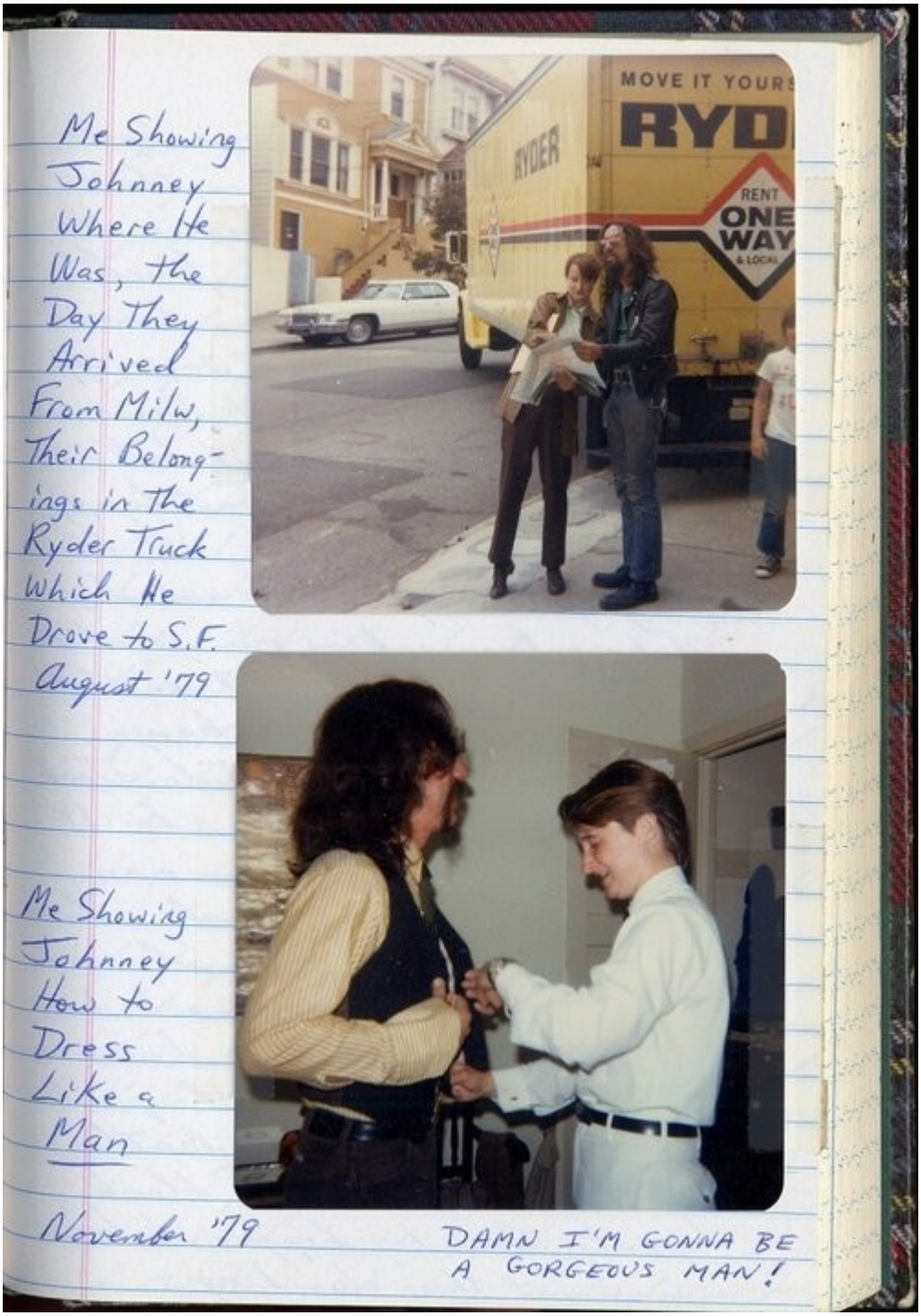


Figura 27: imágenes del diario de Lou, en donde se lo ve junto a su hermano Flame, circa 1979. La imagen de abajo dice "yo enseñándole a Johnney a vestirse como un hombre (...) ¡vamos, que seré un hombre hermoso!". Fuente: GLTB Society.

Por otra parte, en 1973, Lou conoce a alguien en su ciudad que ya llevaba mucha experiencia en esto de ser una persona inconforme con el género impuesto, la travestida Loretta, que le devuelve otra forma de imagen sobre sí mismo. Las experiencias de Lou y Loretta se acercaban, pero no eran las mismas: el punto de fuga del deseo en Loretta era la feminidad, ella venía de una generación anterior de travestidas y tenían diferencias en el modo de expresar la relación con el género asignado y el elegido. Loretta habla de su género asignado como una mitad masculina con la que convive, su "hermano", y le pregunta a Lou por primera vez, cuál era el nombre y la imagen (pidiéndole una foto) de "su hermano" que todavía no terminaba por aparecer frente a los ojos de Loretta. Más allá de quedarse con más dudas que certezas, Lou se queda rumiando las palabras de ella tras un encuentro que no ocurrió necesariamente cómo él pensaba: "(…) dice que fue lindo conversar conmigo, que era divertido 'mirarse al espejo'" (Sullivan, 2021, p. 91). Esta función de espejo que pueden llegar a asumir l*s otr*s con nosotr*s no necesariamente implica un modo de identificación mimética, sino con uno más bien carrolliano, revelando por la vía de la inversión y generando reciprocidad entre modos de diferencia que de este modo pasan a corresponder entre sí, compartiendo un núcleo análogo de experiencia.

Sin embargo, estos encuentros también se vuelven insuficientes de a momentos. Habiendo llegado a un punto de insatisfacción total en 1976, Lou sentía que ya no bastaba con frecuentar los grupos de personas transexuales y travestidas de hombre-a-mujer: "mi sentimiento de 'ser lo mismo pero en una dirección opuesta' ya no me sigue haciendo bien, ya no responde las preguntas que tengo" (Stryker, 1999, p. 65). La trampa conceptual de pensar a la experiencia masculina transgénero como un polo reversible de la experiencia femenina es una simplificación, habitual al día de hoy, que considera las trayectorias de los hombres trans como un reverso aún menos frecuente de la transición femenina. Tanto cierto sentido común como saber especializado se servían de esta analogía ("es como la transición de hombre a mujer pero al revés") para hacer inteligibles al sentido común los recorridos y elecciones de vida adoptados por hombres que se desentendían del género al nacer. Tras años de estar descreyendo de su propia existencia por no encontrar personas en tiempo presente que compartiesen su deseo de ser hombres por esfuerzo propio, Lou se cruza en 1976 con un artículo titulado "Profesor que ha cambiado el sexo: es feliz como hombre" ("*Sex Change Teacher: He's Happy as a Man*") y descubre anonado la historia de Steve Dain. En sus diarios apunta: "lo releí una y otra vez, miraba encantado su imagen. Él era tan tan hermoso. Sentía que era como si me estuviese viendo a mí mismo" (Rodemeyer, 2018, p. 153). Susan Stryker resalta la importancia de este encuentro con aquel profesor de gimnasia tan querido y respaldado en su lucha anti-discriminación por sus alumn*s y vecin*s de Emeryville, justamente por el hecho de que Dain no había tenido que pasar por el exilio,

por ninguna peregrinación biográfica en la que, a diferencia de lo que expresaban tantas narrativas trans vigentes hasta el momento, la persona se mudaba de vecindario y rompía con sus círculos sociales de pertenencia:

> "la decisión de Dain de transicionar al interior de una comunidad en la que él anteriormente había establecido una identidad implicó de hecho un cambio en el modo en el que las personas transexuales intentaron construir vidas post-transicionales para sí mismos" (1999, p. 65).

Al encontrarse con Dain, Lou le comparte sus dudas sobre la transición médica dado que él no se siente "un hombre atrapado en un cuerpo de mujer" como rezaba la clásica fórmula de autenticidad trans que reportes médicos, coberturas sensacionalistas y testimonios de candidat*s a programas de identidad de género habían popularizado hasta aquel entonces. Dain se ríe diciéndole "nadie se siente así, que ésa es simplemente una muletilla acuñada por la profesión médica" y lo reconforta explicándole "que ser un transexual no determina otra cosa más que tus sentimientos sobre vos mismo, y que tengo todo el derecho de ser un hombre gay si eso es lo que quiero" (Rodemeyer, 2018, p. 175).



Figura 28: Encabezado de bienvenida de la publicación de The Gateway, el periódico de la comunidad travestida/transgénero del que Lou participaba en 1980, con una frase de C. S. Lewis: "la amistad nace en el momento en el que una persona le dice a otra: '¿qué? ¿vos también? Pensé que era la única persona". Fuente: Digital Transgender Archive.

Por otro lado, las imágenes ocupan un lugar sustancial en la vida de Lou, como espacio en donde mirarse. En momentos en donde él se debatía sobre la posibilidad, aún tabú, de tomar hormonas y asumir de una vez por todas su deseo de "ser un chongo

hermoso", le describe a su amiga Lisa una sensación particular que se abre ante él cada vez que mira. Aquí nuevamente asistimos a otra propiedad de la mirada que desea, no sólo su capacidad de encontrar un lugar entre las imágenes sino su *vocación animista*, el modo de concederles vida para volverlas más cercanas a la realidad de lo que desea:

> "Cuando miro a través de *Gentlemen's Quaterly*[93] y veo algún muñeco allí, mi fantasía me dice 'oh, aquí estoy! HOLA!' (y entonces le arrojo un beso a la imagen). Pero en lo profundo sé que eso no es real MALDICIÓN. Necesito que me revientes la burbuja de vez en cuando y me digas que las hormonas no me van a volver el muñeco apuesto de mis sueños. (…)" (Rodemeyer, 2018, p. 147).

Este mecanismo animista que se activa cada vez que vemos imágenes, en un staccato de fe y suspensión de la creencia (Comolli, 2007) aparece una y otra vez en Lou. Acto seguido en la misma carta, después de este momento de escepticismo, el propio Lou reanuda su entusiasmo comentándole a su amiga eufórico: "¿te recomendé que leyeras *Mademoiselle de Maupin* de Gautier? Do. Mlle de Maupin soy YO" (op. cit., p. 147). En las entradas de los diarios de Lou, hallaremos a menudo estos subrayados que ante una imagen reclaman "SOY YO", modos de autoinserción textual que son harto frecuentes entre fans, cinéfil*s y apasionad*s por las ficciones en general.

El cine en este sentido siempre fue un refugio para Lou, ávido espectador de muchas de las películas *art-house* o *underground*[94] que entre los años sesentas y ochentas componen aquel sórdido y ambicioso lado nocturno del cine, con films que eran santo y seña para muchas comunidades minoritarias. Al derrumbarse el imperio de los códigos morales de producción cinematográfica tras la revolución sexual y el furor contracultural, éstas eran películas que tensaban con el *mainstream* y al mismo tiempo lo fascinaban desde sus térmicas laterales y bajas, en proyecciones donde estas ficciones "se derramaban sobre las calles" (Staiger, 2000, p. 150). En muchas de sus cartas, recuentos autobiográficos y entradas de diario aparecen reseñadas la influencia que tuvieron en su vida películas como *Tobi Dammit* (Federico Fellini, 1968), *Performance* (Nicolas Roeg & Donald Cammell, 1970), *Muerte en Venecia* (Lucino Visconti, 1971), *Flesh for Frankenstein* (Andy Warhol, 1973), *The Man Who Fell To Earth* ("la película de Bowie", Nicolas Roeg, 1976) o *Valentino* (Ken Russell, 1977). También la impresión que le generarán míticos galanes de cine singularizados por algún tipo de fotogenia

[93] Revista de moda masculina y cultura sartorial.

[94] El cine underground tiene connotaciones minoritarias y como fenómeno es metonímico de una subcultura sexual, tal como subraya Janet Staiger: "para New Yorkers a comienzos de los años 60s, el término *underground* tenía connotaciones que no sólo implicaban lo oculto, sino también comunidades alternativas y activismo político" (2000, p. 135).

queer como James Dean, Rudolf Nureyer o, sobre todo, Dirk Bogarde[95]. "Cada film que he visto de él ha sido especial", le escribirá Lou a Nicholas Gosh en una carta en 1979 en la que lo eleva como su ideal de elegancia y afectación, remarcando: "ví *Muerte en Venecia* una y otra vez, y todavía me resuena"(1979c)[96]. Otras películas vinculadas al tópico de la identidad de género también serían muy importantes para Lou, al punto que él se encargaría de reseñarlas y recomendarlas en distintas publicaciones y correspondencias como parte de su activismo, entre ellas, *Second Serve* de Anthony Page (un film de 1986, en el que Vanessa Redgrave interpreta a la tenista transexual Renée Richards, rompiendo con la lógica hollywoodense en donde las historias transfemeninas siempre son interpretadas por hombres cis), *A Man Like Us* (1983, R. W. Fassbinder) o *Yentl* (1983, Barbra Streisand), pero sobre todo, quiero quedarme aquí con aquellas que lo aluden de esta forma tan especial, con una resonancia que va más allá de un tema representado. En 1972, escribirá en sus diarios sobre *Muerte en Venecia* y aquella suerte de iniciación que el film de Visconti le hizo vivir:

> "Fue absolutamente hermoso. Lloré prácticamente a lo largo de toda la película. Tenía tanta profundidad – tanta poca acción – todo tenía que ver con emociones y pensamientos. Y ser capaz de captar esto en la película fue maravilloso. Parece que tan pocas personas pueden hacerlo" (Martin & Ozma, 2019, p. 50)

En sus diarios, Lou escribía su reticencia a las lecturas que le devolvían otras personas o figuraban en las reseñas de *Muerte en Venecia* resaltando el tópico de "homosexualidad" una y otra vez, incluso aunque "éste jamás fuese un tema que ingresase en la imagen". "¡La sexualidad no tiene nada que ver ahí!", exclama Lou con irritación al momento de ver el film, "me enoja que las personas no puedan asociar belleza con hombres sin introducir la idea de homosexualidad" (op. cit., p. 50). Particularmente el fantasma vaporoso de Muerte en Venecia desfilara en sucesivas

[95] El ensayo documental *The Celluloid Closet* (1995), se introduce al legado de este actor inglés cuando la voz over de Lily Tomlin explica "mientras que Hollywood permanecía reticente, los films ingleses comenzaron a abordar la homosexualidad de un modo directo como una estrella fundamental como Dirk Bogarde como el primer héroe gay de la pantalla". En dicho documental, Richard Dyer destaca la importancia de la interpretación de Bogarde en un film como *Victim* (1961): "hay una escena del film en el que él es bastante explícito en su deseo de tener sexo con otro hombre. Ésa es una declaración extraordinaria para una estrella de tal magnitud en una película de entretenimiento de 1961".

[96] La carta proseguirá conectando a Bogarde con un montón de otras figuras masculinas con las cuales Lou se encuentra muy imantado: "*Portero de Noche* estuvo increíble. Estoy esperando que vuelva a nuestras 'salas de cine underground'. Recientemente ví *The Servant,* también un lujo (…) ¿Sabés de alguna autobiografía que haya escrito? Alguien que tiene el mismo aura de Bogarde es Bryan Ferry de Roxy Music. Si no lo conocés - deberías hacerlo. Canta todas estas canciones tortuosas y tiene una figura muy Humphrey Bogardiana. ¡Qué hombre!" (Sullivan, 1979c).

entradas de diario y cartas a lo largo de décadas. Lou apuntará en sus diarios de fines de los ochentas, cómo al volver a ver aquel film tan querido junto al doctor Paul Walker, éste la había considerado "antigay" por reducir la sensibilidad homosexualidad a una obsesión con la juventud y la belleza. Lou sentencia que su amigo había malinterpretado todo el punto de la película (op. cit., p. 211). Es evidente que Lou *entiende* al film de Visconti al punto de defenderlo apasionadamente durante años, pero este entendimiento no pasa por una interpretación superior sobre la película y sus sentidos, sino con haber encontrado allí, finalmente, una vía para entenderse a sí mismo.



Figura 29. Algunas de las estrellas masculinas en las que Lou se mira. Izq.: Dirk Bogarde en la portada de Picturegoer, 27 de enero 1951. Der.: David Bowie y la promoción de The Man Who Fell To Earth en la tapa de Films and Filming, octubre 1975.

Las ficciones aparecen para sacarlo de un mundo real que lo niega, del cual él se siente cada vez menos parte. Una vez más: al ser tan irreal como ellas, *las imágenes lo entienden*. Como si ser del mismo plasma imaginario del que están hechas las películas fuese más fácil, y Lou pudiese circular con mayor fluidez entre diégesis de ficción. En otra entrada de su diario destaca una escena en particular del mediometraje *Tobi*

Dammit, cuando el divo estrella del meta-film de Fellini comenta al ser entrevistado sobre sus encantos para un programa de televisión, "soy lo suficientemente femenino para gustarle a ella, y ella es lo suficientemente masculina para gustarme", y Lou afirma "lo mismo ocurre conmigo y con Tom" (Martin & Ozma, 2019, p. 68). Siendo la sensación de pertenencia una experiencia tan negada, cuando un* se pasea por las páginas del diario de Lou puede encontrarse ese momento extático en donde las imágenes y las fantasías son reclamadas como lugar propio: "yo estaba ahí, ése era yo". Volvamos a una de las entradas de su diario de 1971, en donde narra la impresión que le produjo ver *Performance* en el cine, en un momento de suma angustia que lo tenía "atrapado". Veamos de qué manera las imágenes representan una especie de espacio abierto

> "Simplemente estoy atrapado porque no puedo pensar en nada más que pueda hacer para alcanzar la felicidad. El sábado, con Tom y algun*s amig*s fuimos a ver una película de Mick Jagger llamada *Performance*. Jagger interpretaba a un hombre bisexual que vivía con dos lesbianas bisexuales. Jagger se encariñaba con un hétero. Pero el papel que interpretaba Jagger me calentó tanto – me podía identificar con un hombre bisexual; y así que jodida tengo la cabeza que aquella noche tuve el contacto sexual más satisfactorio con Tom que alguna vez viví" (Rodemeyer, 2018, p. 23)

Me interesa revisar algunas de estas notas suyas como espectador de cine, porque aquí también se pone en juego una dimensión sentimental de la espectatorialidad, del acto de ver y que una imagen se quede con nosotr*s para siempre. Hay un tipo particular de conciencia emocional que cobra forma no solamente cuando uno ve por primera vez, sino cuando se da cuenta, recuerda, recapitula lo que está viendo. Como plantea Eve Oishi, en la experiencia espectatorial, el labrado de sentido no se encuentra solamente en el momento de encuentro con el film, sino y sobre todo en la reconstrucción y articulación posterior (2006). En este sentido, como dice la autora, no es tanto la primera vez que se ve algo, sino más bien, *la primera vez que se recuerda haber visto algo*. Al destacar estos films en sus diarios y cartas, describiendo lo que vió, Lou lo primero que hace es contar lo que lo que significaron para él. En con este diferencial afectivo que el acto de ver se convierte en el transporte a un otro tiempo. La relación entre mirada, afecto, memoria y el acto de reclamar un lugar dentro la imagen es clave en el caso de muchas espectatorialidades, y particularmente, de muchas espectatorialidades trans. Mucho de este significado, como decía más arriba, pasa por aquel primer impacto de la imagen en donde un* no sólo ve, sino que también encuentra

una puerta de salida de lo que ya conoce. Esa experiencia así de inalienable como liberadora, es lo que queda con nosotr*s de lo que vimos[97]. Algunas formas de estas formas de modalidades de espectatorialidad y cinefilia en las que se involucró Lou a lo largo de su vida nos sirven para dar cuenta de un tipo particular de agenciamiento deseante en el que reconocemos la operatoria de una mirada trans en acción. A menudo nuestras miradas se han servido de imágenes y placeres ficcionales con el fin de sortear un límite "objetivo" puesto por ciertos contextos históricos y narrativas sociales, para llegar finalmente, a afirmar las realidades de nuestras vidas. Éste no es necesariamente un gesto deliberado, sino como observa José Esteban Muñoz (1999), consiste más bien en un acto de supervivencia, el de rasgar la superficie de los regímenes dominantes de imaginación para vislumbrar un más allá donde meternos.

En 1976, Lou sale del cine de ver a David Bowie imantando la pantalla con su androginia alien en *The Man Who Fell To Earth*, se encuentra viéndose a sí mismo como la estrella y no puede remover esta hipotética sobreimpresión de su cabeza:

> "la tarde del sábado fui a ver la película de David Bowie. Salí de la sala visualizando lo hermoso que es y cómo me podría llegar a ver como él si sólo… más pensamientos sobre la mastectomía (aquella palabra parece una especie de dinosaurio) y la esterilización" (Sullivan, 2021, p. 134).

En otra entrada de sus diarios, un año más adelante, describe la irrupción en su vida de la película *Valentino* de Ken Russell (1977) con Nureyer en el medio de un breve período de resignación en donde decide conformarse con "permanecer mujer", confundido, frustrado, presionado por su novio y desentendido con los profesionales de género de aquel entonces. Lou cuenta cómo aquella película marca un antes y un después, alentando sus deseos reprimidos de volver a vestirse de hombre, sin miedo de ser rechazo por su pareja de aquel momento y con el mundo. Aquella misma entrada comenta una larga sesión de masturbación, en la que Lou se siente a sus anchas para imaginar que es un muchacho: "desearía poder inventar una manera de incorporarlo a mi vida sin que sea un asunto tan grande (Ví la película *Valentino* con Rudolph Nureyer y eso es lo que despertó todo esto)" (Rodemeyer, 2018, p. 163). Dos días más tarde, aún así no podía explicar cómo "había salido del cine después de ver *Valentino* y era Nureyer. Me veía como él, tenía su rostro. Estaba confundido de la misma manera en la que yo lo estaba. Me encerré en mi departamento el resto del día acechado por esto"

[97] Por otra parte, una película no es igual o no permanece de la misma manera para un* a lo largo del tiempo, justamente porque la capacidad que tiene de hacernos sentir en muchos casos termina menguando en comparación a aquello que hemos sentido la primera vez que la vimos (el motivo por el cual el film se ha vuelto memorable).

(op. cit., p. 164). Salir a ver una película, encontrarse con la imagen de un hombre bello y atormentado, y salir del espacio de la sala siendo esa otra persona.En distintas oportunidades, nos encontraremos con la actividad gemela de esta mirada que, con un ojo arrojado sobre otro y el segundo sobre sí mismo, se detiene con adoración sobre hombres de carne y hueso, pero también ídolos en films, en el rock & roll o en personajes de libros eróticos de saldos. Me parece interesante la manera en la que Lou cuenta cómo salió de la película siendo Nureyer para pensar otro aspecto liminar de la espectatorialidad, el poder de una metamorfosis que se contagia entre imagen y espectador*. "Yo es otro" escribía Arthur Rimbaud[98], y aquí encontramos una de las claves fundamentales de cómo pensar el deseo cada vez que aparece una imagen. *No se trata simplemente de verse, de llegar a ser, sino de acceder a la posibilidad de irse de dónde un* está*.



Figura 30: Foto promocional de Valentino de Ken Russell, 1977, en donde se ve a Anthony Dowell y Rudolf Nureyer bailando tango.

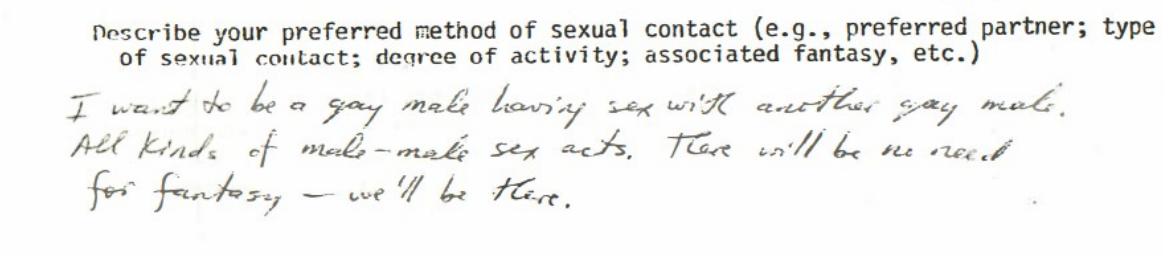
[98] Rimbaud fue alguien que desde otro siglo abonó el arquetipo del "joven homosexual triste" y sobrevoló como imagen latente en el rock & roll de la época, como dan cuenta de ello Jim Morrison o Patti Smith.

En otros momentos de sus diarios, en ocasiones en las que Lou va encontrando mayores oportunidades de expresión y correspondencia erótica de quien es, estos dominios imaginales quedan en otro plano y son reemplazadas por una sensación de euforia que recubre lo real. Así lo expresará en 1973, la primera vez que tiene sexo con un hombre gay:

> "Ahora sé que puedo conseguir exactamente lo que quiero – fantasear ya no es lo suficientemente bueno. Antes de eso, era algo que iba más allá de mis sueños – era la peor perversión desear tener un pene, cogerme a un muchacho, querer estar arriba de él y adentro suyo! Pero ahora es sólo una cuestión de tiempo. Porque Charles lo desea. Me desea. J ni siquiera sabe que *ahora soy* un chico. Que ya no me quedo leyendo sobre mariconas lindas." (Sullivan, 2021, p. 90)

A lo largo de sus diarios durante los setentas, la idea de entrar y salir dentro de una fantasía, de mirar, desear, encarnar algo que comienza siendo una imagen es una constante. Quisiera conectar esta idea con la reelaboración que Eve Oishi hace de la frase de Jaine M. Gaines "un* siempre busca la 'verdad' del yo, nunca la ficción del yo", para concluir sobre la importancia de que un* deje de buscar su verdad en otr*s, y comenzar a mirar la ficción de un* mismo en la ficción de otr*s (2006). En todo este poderoso e intransferible proceso de reactualización que implica una transición de género, las imágenes y las ficciones han sido claves como elementos de iniciación dentro de una agencia erótica que también se extiende a maneras de reimaginar el cuerpo y sus transformaciones a lo largo del tiempo. Las imágenes que habitamos, las que apelamos para vernos cambian a lo largo del tiempo y en su proceso nos cambian a nosotr*s. El acoplamiento sexual con lo irreal, el despliegue de una sexualidad que es rica e intensa por la manera en la que apoya su pie en lo imaginario, es fundamental en la vida de Lou pero hacia fines de esta década, la realidad deja de ser una carga de la cual escaparse, para mostrarse como una tierra a la cual uno se acerca con deseo. Ante el ítem de describir el "método preferido de contacto sexual" con sus fantasías asociadas, Lou escribe en su formulario de aplicación para el Programa de Disforia de Género de la Universidad de Stanford:

> "Quiero ser un hombre gay que tiene sexo con otro hombre gay. Con todo tipo de actos sexuales de hombre-a-hombre. No habrá necesidad para la fantasía – estaremos allí". (Sullivan, 1979)


Describe your preferred method of sexual contact (e.g., preferred partner; type of sexual contact; degree of activity; associated fantasy, etc.)

I want to be a gay male having sex with another gay male. All kinds of male-male sex acts. There will be no need for fantasy — we'll be there.

Figura 31: Fragmento del formulario que llena Lou en 1979, como parte de su aplicación al Programa de Disforia de Género de la Universidad de Stanford. Fuente: Digital Transgender Archive.

Tras enfrentarse por tercera vez consecutiva al rechazo de los profesionales de género incapaces de concebir a un hombre transexual gay, Lou encuentra a sus veintinueve años un cuerpo de médicos a los que se encarga de formar para poder corporizar aquello que desea. En 1980, a partir de haber emprendido su terapia de reemplazo hormonal con testosterona y al poco tiempo de su mastectomía, Lou advierte una nueva reconfiguración fenomenológica de sus fantasías, un paulatino desplazamiento en el modo de mirar:

> "Tenían razón, mi libido sexual se está volviendo loca, todo el mundo me parece atractivo y jamás he sentido tal deleite en la masturbación. Por primera vez me imagino siendo participante en mis fantasías sexuales. Antes ni siquiera estaba allí – simplemente imaginaba situaciones que involucraban a hombres entre sí. Ahora puedo imaginarme que estoy besando, que estoy tocando… (…) Estoy experimentando mentalmente con mi sexualidad como hombre. ¿Cómo se siente ser un hombre pasivo? ¿Tener mis pezones estimulados? ¿Que usen mi culo? ¿Que abran mis piernas? ¿O cómo se siente ser un hombre activo y agresivo? ¿Tener a un hombre en brazos? ¿Usar mi lengua en su cuerpo? ¿Poner mi pija, mis dedos en sus aberturas?" (Martin & Ozma, 2019, p. 174)

Comprometido fuertemente con los procesos locales e internacionales de despatologización de la transexualidad y la homosexualidad, Lou fue una de las primeras personas trans en habilitar públicamente esa necesaria distinción epistemológica entre identidad de género y orientación sexual, a fines de garantizar que no existiese ningún tipo de objeción heterosexista por parte de l*s profesionales de la salud a la hora de que que las personas pudiesen acceder a las tecnologías transicionales. Sin embargo, quisiera rescatar también que, a lo largo de su vida, su

encarnación de género y el compás erótico de su deseo no dejaron de estar profundamente vinculados. Como hemos visto a lo largo de estas páginas, la vida pública de Lou, sus escritos, su activismo, pero también su océano privado, con sus fantasías y sus modos de vincularse con las ficciones nos demuestran de qué manera el género puede habitarse como una experiencia profundamente erótica, así como el sexo puede funcionar como una forma de exploración y materialización de nuestro género.



Figura 32: fotos de Lou después de su mastectomía. Arriba: Lou al poco tiempo de su cirugía. Abajo: Lou con su pecho ya cicatrizado. Fuente: GLTB Society.

3.7. Coda final: de lo que los sueños están hechos

Desde un enfoque que restituye la dimensión "sexual" al concepto "transexual", Zowie Davy y Eliza Steinbock señalan dos direcciones excluyentes en las cuales la psicosexología ha codificado la relación de las personas trans con el sexo: o bien se considera "al 'transexualismo' como una expresión disfuncional de la sexualidad, o inversamente, [se considera] cualquier forma de expresión sexual por parte de una persona transexual como un modo disfuncional de encarnación trans apropiada (2012). A lo largo de esta tercer sección, he analizado el punto de conflicto que supusieron para Lou y muchas otras personas más estos verosímiles psicomédicos sobre lo trans, en donde toda mención al sexo es neutralizada cuando ésta no conduce operativamente o se entromete con las formas familiares en las que el imaginario cis pretende explicar objetivamente, hacer inteligible y establecer una dirección adecuada para lo que se supone que debería tratarse "una vida trans". Si bien aquella separación discursiva sobre el sexo y el género fue aquello que en muchos casos nos permitió garantizar ciertos grados de inteligibilidad en el ojo clínico y social, permitiéndonos desarmar muchos de los propios condicionantes generados por el propio sistema médico y así acceder a las tecnologías de afirmación de género, el problema de insistir en que género y sexualidad, deseo e identificación, son dos cursos de naturaleza completamente distinta termina en ocasiones presentando al deseo trans de manera higienizada, únicamente dirigido hacia un proyecto transicional específico o hacia una determinada ontología (el deseo de ser), mientras que el género termina siendo entendido como una experiencia totalmente desconectada de cualquier tipo de intersección sexual, desligado de cualquier tipo de carga erótica.

En un ensayo muy querido para mí, "No Saber - Acerca de XXY" (2008), Mauro Cabral señala la enorme batería de ansiedades que circularon durante la recepción de la película *XXY* (2007) de Lucía Puenzo, ansiedades acerca de las maneras "política y estéticamente" correctas en las que ciertas vidas y experiencias corporales deberían retratarse en los imaginarios culturales. Si bien el ensayo trata particularmente sobre los dilemas que proliferan cada vez que emerge la pregunta por las representaciones intersex, las limitaciones de una política que piensa las imágenes únicamente en términos de verismo y verosímil son pertinentes aquí. Cabral subraya el poder que posee el imperativo social, biomédico, cultural y teórico de hacer entrar en escena a formas de vida y diferencia corporal descalzadas de las ecuaciones de sentido vigentes sobre la verdad del cuerpo, en situaciones donde la imagen se vuelve simultáneamente el sistema de extracción para ver, el instrumento de medición y el escenario gramatical para visualizar esas supuestas verdades fundamentales en torno a sujet*s que, sin contar con un

estado apropiado de encuadre que l*s contenga, corren el riesgo de desmaterializarse demasiado pronto, de escurrirse en el terreno de lo ficcional. Esta compulsión normativa por calibrar aquellas vidas consideradas "ilegibles" e "imposibles" dentro de los campos visuales y cognitivos autorizados, es una forma de violencia epistemológica con efectos materiales e históricos muy profundos. Por otro lado, como plantea Cabral, el hecho de que las representaciones "comprometidas" de las vidas intersex se resuelve a menudo en una clausula realista, pone en marcha una empresa de transparencia, una sentencia de literalidad obligatoria. De este modo, lo que se todo lo que se espera para las imágenes intersex es un documento experto, uno que se haga cargo de una verdad providencial que la ficción bien podría llegar a mezquinar, escamotear, desdibujar y manipular irresponsablemente.

> "(…) Pienso que, más allá de lo atendibles que puedan ser sus razones para desear la existencia de una película que informe al detalle acerca de cada síndrome intersex, no hacen más que afirmar que nuestras existencias son y deben ser inevitablemente literales. No hay espacio para la intersexualidad en la metáfora. La intersexualidad no es algo sobre lo que se puede ni debe imaginar. No es algo sobre lo que se puede ni debe fantasear. No es, no puede ser, no debería ser algo con lo que alguien, uno, cualquiera, podría masturbarse. No es algo que pueda ni deba desearse, ni para uno mismo ni para otros, ni en la cama propia ni en la ajena. Sobre todo, la intersexualidad no puede ni debe ser, bajo ningún concepto, producida y puesta en circulación como una experiencia distinta a la narrada por la biomedicina. No puede haber una poética de la intersexualidad, a quién se le ocurre. No puede haber, menos que menos, una erótica" (2009, p. 106-107)

Aquí vemos cómo los modos en los que se administran las posibilidades de cada poética son profundamente políticos. ¿A quién les toca hablar desde la verdad y a quiénes les toca hablar desde la ficción? ¿Quiénes tienen licencia para explorar tranquil*s los placeres de la polisemia y fluctuar entre dimensiones y realidades de distinto orden sin perder, no obstante, la garantía de ser escuchad*s? ¿Quiénes no pueden cobrar vuelo tan fácilmente, autonomizarse poéticamente de sus lugares asignados de habla, porque sus estatutos como sujetos están sobreidentificados con el lugar de la biografía, del testimonio y la evidencia[99]? Para muchas historias concebidas bajo el signo de la

[99] En 1970, Kathy Acker comenzó una serie de experimentos formales con el lenguaje, reconfigurándose a sí misma como múltiples personajes sujeto-objeto de su propia escritura, incursionando en sucesivas reconfiguraciones del punto de vista y mudas de piel, muchas veces al interior de un mismo relato. Jeanette Winterson advierte que cada vez que esta operación es realizada por sujet*s leíd*s desde una diferencia irreductible es pensada indefectiblemente bajo el signo confesional de la autobiografía; pero cuando es re-

incongruencia y la irrealidad, toda iniciativa de expresión por contraste se resuelve automáticamente en memoria, testimonio, autorreferencia; todo tipo de contacto con una imagen, ya sea como productor*s o espectador*s, asume la forma automática de un documento o evidencia verosímil, forzándonos a estar en deuda a una verdad que no nos suelta, por menos nuestra que sea.

alizada por varones cis heterosexuales blancos canonizados como James Joyce o Henry Miller, cesan súbitamente las conjeturas sobre verdad y mentira, y estamos frente a las ingeniosas demostraciones de un sofisticado dispositivo metaficcional (2002).

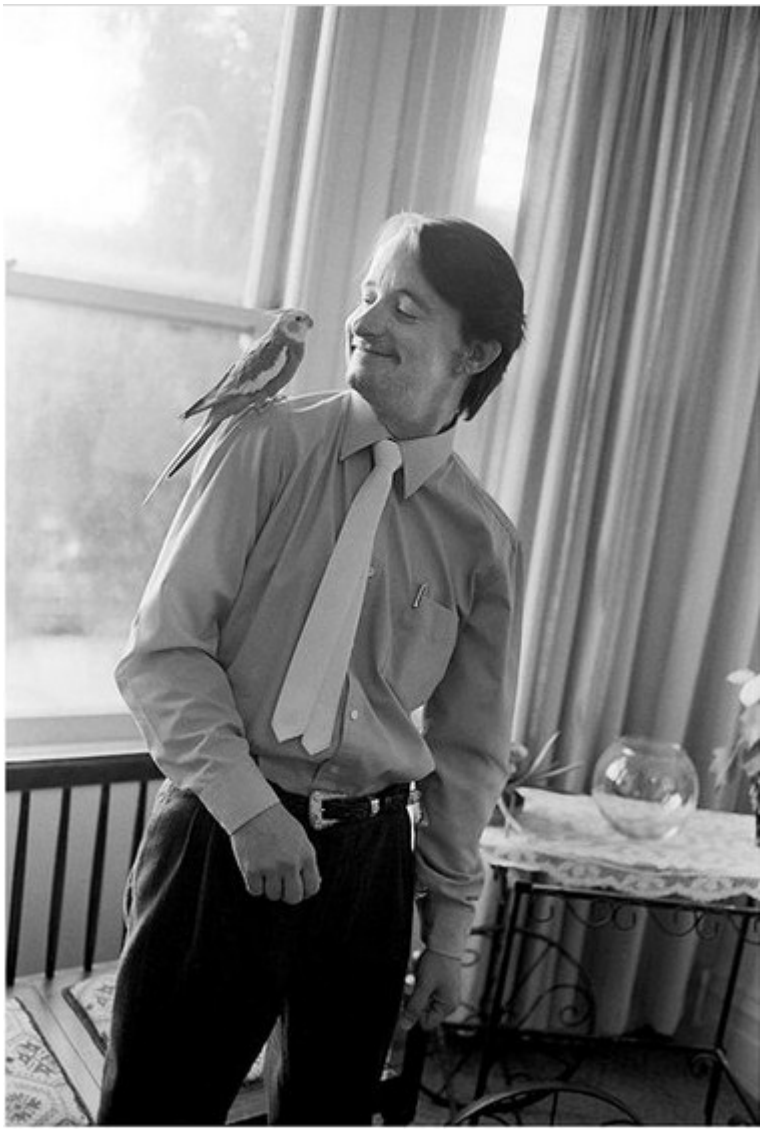


Figura 33: Lou Sullivan en 1991 con su periquito de compañía, fotografiado por su hermana Mariette Patty Allen.

Al centrarme en algunos momentos de los diarios de Lou en los que aparecen descriptas todo tipo de fantasías y episodios sexuales de su vida trans, quisiera recuperar aquí la idea del sexo como una posible forma de puesta en imagen de nuestra experiencia trans. Si el sexo fue concebido como este factor disruptivo dentro de esta verosímil psicomédico, me gustaría pensarlo aquí como una forma de documentación de nuestros cambios en el tiempo lo que me lleva a considerar el cruce entre mirada trans e

imagen pornográfica. En una entrevista realizada por *QueerpornTV.com* al actor y director de cine porno trans James Darling, él cuenta que el proyecto de emprender en el 2012 *FTM Fucker*, su propia productora pornográfica autogestiva de porno transmasculino, surgió inicialmente de un deseo propio por documentar a lo largo del tiempo la relación variable que fue teniendo con su cuerpo y los cuerpos de otr*s sujet*s a lo largo de su propia transición. En sus propias palabras:

> "(...) El motivo más grande para empezar a hacer porno es porque no veía a nadie que se pareciera a mí o que tuviera sexo como yo, siendo retratado como un ser sexual excitante, y mucho menos [lo veía] en el porno. Así que me interesaba poner esa imagen allí afuera, y seguro que también ayudó el hecho de que soy un exhibicionista y me gusta que la gente me mire coger. Pienso que ha sido una oportunidad verdaderamente especial e increíble, el poder ver a mi cuerpo cambiando en cámara... hay montones de tipos trans que hacen videos, comparten fotos de sus transiciones... yo tuve esta extraña oportunidad de registrar la manera en la que tengo sexo a través de mi transición, por medio de la cámara" (queerporntv, 2009)

Ciertamente la producción cotidiana de imágenes, sistemas de archivo y lenguajes visuales no es una práctica ajena para much*s de nosotr*s, quienes en distintos momentos o a lo largo nuestra transición hemos apelado a todo tipo de estrategias de autorregistros y modos de auto-visualización transicional (diarios, selfies, videos, dibujos) y a la socialización de este tipo de registros. Somos creadores amateurs de imágenes con la necesidad de visualizar nuestros pasos incipientes del propio género y de incluso poder registrar este camino de manera colectiva a lo largo del tiempo. No obstante, resulta curioso de que manera también en ese derrotero, la pornografía se puede transformar en una manera de hacer visible este trayecto corporal y temporal. A diferencia de este verosímil que permanentemente nos está confinando a un estado de dolor, de frustración, llevándonos casi al punto de no poder vernos; aquí se abre una alternativa para pensar cómo nuestras historias son historias escópicas de deseo y placer. Verse, registrarse, usar las imágenes para encontrar no sólo a "más gente como yo" sino como dice Darling, "más gente como yo teniendo sexo".



Figura 34: Encabezado de "Eros Errata" nº3. "Eros Errata" es un proyecto personal de fanzine que llevé adelante de 2012 sobre ficciones e imaginerías eróticas, subculturas sexuales Leather S&M y los placeres que depara nuestras encarnaciones de género y formas de autonomía corporal. En este número de 2018 hago toda una revisión personal sobre mi propio proceso de transición y el lugar que las imágenes ocuparon allí.

Es el año 2014, el momento de mi vida que retrospectivamente puedo revisar como mi umbral de transición. Por aquel entonces todavía era socialmente leído como mujer, pero en mi cabeza ya venía guardando demasiadas dudas al respecto; sumado a eso me acechaba una ausencia rotunda de palabras para explicar quién era yo y cómo me sentía. Sin embargo, allí estaban las imágenes para acompañarme. En una de aquellas noches de remolinos interiores, le escribí un correo de fan a James Darling, sin duda alguna, mi estrella favorita del universo porno queer de la primer década de este siglo. Veía en él un tipo de fotogenia que me atraía profundamente, un modo de jugar con la propia masculinidad queer que de a momentos remitía a aquel arquetipo del "young man", del muchachito perdido y corrompido, como los que habitaban las portadas de las novelas gay pulp que Lou leía. Su porno-gonzo lo mostraba disfrutando de su bisexualidad y su versatilidad erótica, la creatividad y energía autogestiva de su proyecto estaban lejos de cualquier sanitización, con Darling reivindicándose descaradamente como un punk perverso. En el correo que le envíe aquella noche, le confieso lo mucho que disfrutaba sus films, pero también, termino involuntariamente contándole más de mí, el no estar seguro de si mi atracción por el porno "reflejaban mis objetos/sujetos del deseo o mi deseo de querer ser ellos o ambos al mismo tiempo". Mis palabras rezuman exaltación, y al releerlas puedo transportarme allí, corroborando el grado de inmersividad y lenguajes plásticos que se encienden cuando uno escribe tratando de aproximarse a su propia verdad sin detenerse. Le hablo de mi historia en la escena Leather local, le cuento cómo a medida que comienzo a involucrarme más en este universo, "descubrí que tenía este tipo particular de mezcla de sentimientos". Sin querer teorizar nada en demasiada profundidad termino diciendo entre paréntesis, como

si debiera leerse en un suspiro: “la identificación y el deseo: un cóctel molotov”. Unas líneas más abajo, escribo que empecé a “querer ser” y “querer ser visto” como un tipo, y que parte de eso tuvo que ver con estar rodeado de una comunidad de amig*s, mentores y amantes que de alguna manera, “habían podido verme de esa manera”, encontrando en todas aquellas interacciones una imagen interior propia, una realidad latente que comenzaba a formarse, alquimizada por el revelado generado por otras miradas deseantes. Ésa debe haber sido de las primeras veces que el rapto escritural y una extraña sensación de afinidad me hacían decir quiero ser y quiero ser visto como un hombre. Recuerdo el efecto de escribirlo y leerlo allí, establecido por primera vez, articulado frontalmente de ese modo, por fin fuera de mí. No sólo pude llegar a enviar esta carta de fan y obtener una cálida devolución, sino que por aquel entonces, inmediatamente decidí guardarla como documento para mí, sabiendo que éste contenía “una foto” muy específica de un momento de mi vida.

Hacia el final de la carta, le cuento:

> “Siento mucho orgullo y agradecimiento por todos estos cambios en mi vida, y vos fuiste una inspiración iconográfica muy fuerte para mí en este proceso visceral (tengo esta electrizante necesidad emocional de decirte gracias, una vez más). En este momento, hay algunos días en los que me siento verdaderamente conflictuado, dislocado y desorientado, porque no puedo hablar - no hay palabras en mi lenguaje que puedan describir este tipo de experiencia (…) no puedo encontrar las palabras, ni siquiera sé si tengo la necesidad de encontrar palabras que me hagan sentido, o mejor aún, que hagan sentido de mí, de este tremendo desastre que soy”.

Lo único nítido en todo este “tremendo desastre que soy”, son las imágenes y lo que en ellas ponen mis ojos de espectador. Aquello que de repente hace que la fantasía se vuelva familia. Releyendo mis palabras de aquel entonces ahora, me conmueve encontrar muchas líneas trémulas de afinidad en los caminos de Lou y el mío. Al releer aquella carta tras trabajar con los diarios de Lou, la coincidencia de nuestras miradas en nuestras trayectorias trans tan distintas en el tiempo me inunda de complicidad: el primer asomo a un mundo de eclosivas diferencias a través de los Beatles, la obsesión por el glam rock y su mundo dandiacal más grande que la vida misma, la pasión cinéfila, la profunda identificación con una sensibilidad homosexual no sanitizada, reservorio perdido de un fulgor maldito (la debilidad de cualquier romántico), el erotismo Leather S&M, el estudio de la gestualidad arquetípica de una masculinidad coqueta y afectada, e incluso el repertorio de aquellos hombres a los que desea y a

través de los que se mira[100]. En sus ojos reconozco los míos, no porque nuestras vidas hayan sido iguales, sino porque comprendo y comparto sus modos de mirar. Al igual que Lou tenía a Dirk Bogarde, Lou Reed, Rudolf Nureyer o Brian Ferry, yo también cuento con todas las imágenes que me inspiran, aquella fotogenia que me hechiza. En mi carta a Darling le hablo de Marlon Brando, de James Dean, de la cultura gay Leather sobre todo en su lugar visual, narrada desde las ficciones de Patrick Califia o las películas de Kenneth Anger.

Con todas estas imágenes que me acechan, aún así conozco mucho el dolor de aquella incertidumbre atorada en la garganta. Mi correo cierra con una nota amarga, la de no saber si esto me lo estoy inventando, si esto es una simple fantasía que puede contenerse en un juego de rol o si forma parte de un deseo nuevo que está asomando: "la verdad es que no lo puedo entender y siento mucha frustración al respecto". Al releerme, estas palabras se sobreimprimen con algunas de las entradas en los diarios de Lou, donde no hay explicación posible y la sensación del no entendimiento de sí es abrumadora, solamente en esos momentos que las imágenes aparecen con sus cantos de sirena, sus formas magnéticas de irradiación, nos sentimos próximos a algo que aún no tiene palabras. Así como Lou encontró un primer lugar de habitabilidad en las imágenes, yo también fui contenido por multitud de ficciones, pasiones fan, escenarios inventados, fantasías sexuales, donde el cruce entre erotismo e imaginación me permitió ensayar una corazonada que después me condujo a la materialización, decantó en género, en un cuerpo que nunca dejó de participar de los placeres de lo imaginario.

Años más tarde, al reflexionar sobre mi transición, escribía: a veces pienso que sólo existen dos maneras de acercar las cosas que más deseo: estar con ellas o ser ellas. Si tales cosas no pueden estar cerca, por la razón que sea, a veces siento el ansía, el imperativo moral de crearlas, de hacerlas posible encarnándolas. Si no puedo hacerlas posible encarnándolas, siento la necesidad de realizarlas por medio de mi mirada, dejándolas emerger en la manera que miro. Por eso quizás uno de mis pocos principios estéticos y morales sea siempre llevar mi pasión conmigo. Como hemos visto en la segunda parte, la pasión posee esa propiedad animista y vitalista: aquella fe manifiesta y

[100] De un modo muy similar, Susan Stryker rememora la experiencia de trabajar en el archivo de Lou en 1991, siendo una mujer trans aún en el closet: "leer sus diarios era un continuo ejercicio de comparación y contraste, en la medida en la que referenciaba mis propias autopercepciones y experiencias como una lesbiana trans contra él como un hombre trans gay. Al leer las palabras de Lou ahora una vez más, por primera vez en muchos años, me remonta a la primera vez que me enamoré de él, viéndolo crecer y descubrirse a sí mismo – a la Beatlemanía de su niñez, sus locuras de muchacho, sus fantasías sexuales y culpa adolescente, sus tendencias contraculturales y despertares políticos, su pasión por las drag queens y el rock & roll, su emergente sentido de ser kinky y trans, sin tener palabras para ello. Lou, que escribió en soledad pero queriendo alcanzar valientemente la arraigada verdad de su conocimiento de sí, forjó un lenguaje único para su ser trans que todavía al día de hoy me habla profundamente (Martin & Ozuma, 2019, p. 9)".

formas de adoración amante/amateur de lo que me genera incandescencia, hace que las cosas cobren vida (incluyéndome). Al igual que Lou, una de la frases que solía tener a mano para explicar la fuerza paradójica con la que se expresaba mi atracción hacia alguien o algo, era "no sé si quiero estar con X o ser X". En un primer momento, celebraba esta cuestión, no dejaba que me hiciera demasiadas preguntas. Para mí era una manera divertida y desafiante de pensar el deseo, ¿en dónde se encontraba? ¿Salía de mí? ¿Lo hallaba en otr*s? ¿Estaba en las cosas que se desprendía de esta intersección yo-otr*s? ¿Qué me producía deseo, qué me producía movimiento? Ahí entendí que se trataba de una dinámica que no necesitaba explicación para ser vivida, y era una dinámica que la encontraba en todo aquello que me conmovía, en todo aquello que me atravesaba.

Cuando aún no me atrevía a contemplar la posibilidad de una transición, el disco Transformer de Lou Reed era una fuente de conversación a la que acudiría ritualmente en busca de fuerzas y asilo. El día que había decidido comunicar a mi familia que era un hombre, cerré la puerta de mi casa con la canción "Make up" sonando como amuleto: "fuera del clóset y a las calles", aquella consigna de los movimientos de liberación gay que tanto influyó en Lou. Mis propias pasiones fan y vínculos con las imágenes fueron y son parte de mi propia realidad trans, de mis procesos de materialización, del clóset a la calle, de lo imaginal al cuerpo.

A menudo, y me ha pasado mucho, el deseo es el punto de encuentro de una relación complicada y cambiante entre lo que quiero y lo que soy. El deseo torcido, perverso frecuentemente tiene que ver con aquello que desarregla una dirección establecida o inaugura una diferente de los verosímiles acordados. Pienso que la relación entre las imágenes y deseo puede llegar a conectarnos intrínsecamente a la posibilidad, pero no necesariamente desde un lugar voluntarista ("lo deseo y aparece" o "lo deseo y es real") sino más bien desde un lugar que permite organizar las condiciones para que ese desliz entre lo "aún no real" y "lo real" se produzca.

Por otro lado, el deseo a menudo no parece tener tiempo y lugar. Aparece continuamente en momentos en los que no pareciera haber nada o todo pareciera darse por sentado. Es menos un tiempo y un lugar que algo que deshace y genera tiempos y lugares. El deseo es algo que te dice que no te quedes allí, y que no esperés más. La experiencia de aprender a "desear el deseo" que implica relacionarse con imágenes también puede ser el desear la propia transformación. Como persona trans, pero también como surrealista, sé que la materia de la que está hecha el mundo consiste menos en un acumulado de objetos molares y categorías rígidas (las cosas como son) que en instancias en las que la mutación se expresa, el mundo oculto se manifiesta o el cuerpo se prepara para aparecer. La materia también se constituye esencialmente de aquella

surrealidad, de una realidad potencial que independientemente de ser reconocida o representada, sí puede experimentada, incluso en uno de sus aspectos más reprimidos, la capacidad de introducirnos en un mundo en donde las cosas no sólo son sino que pueden cambiar.

Conclusiones.
Imágenes para un reencantamiento antifascista

Esta investigación doctoral involucró diez años de interrogantes e incursiones en distintos mundos imaginales, diez años de reflexionar y dejarme encantar por las dinámicas vinculares intensivas y procesos transformativos que podemos desarrollar a través de ellos. A lo largo de mi tesis me he dedicado en pensar a las imágenes como formaciones sensibles complejas, con un intenso grado de autonomía en relación a los esquemas dispuestos por los órdenes logocentrados. Elementos inconscientes, eróticos, ambivalentes, excesivos e inaprensibles abonan aquella opacidad fecunda, indeterminada, discontinua de la imagen, aquello que parece volverla una permanente extranjera de la realidad y a la vez en una impredecible matriz formadora. Asimismo, considero que la imagen es capaz de llegar a contagiar algo de su propia otredad radical a ciertos sujetos que conectan con ellas de modo inexplicable y ardoroso, poniéndole creencia y pasión a tales fantasmas. Me urgía considerar en clave de potencia aquel poder irracional que tienen las imágenes y encontrar otras formas de pensar las posibilidades de vinculación, uso y movilización con estas fuerzas. Esta potencia no existe por sí sola, sino que es producida por medio de una activación colaborativa. Aquello que, en última instancia, me dediqué a señalar aquí es cómo nuestras relaciones con las imágenes ofrecen formas de explorar y poner en práctica *un deseo por la diferencia*, que en muchas ocasiones permite arrimarse hacia zonas materiales y encarnaciones que aún no existen.

Me parece necesario desmontar el prejuicio intelectual automático que se pronuncia con rapidez cada vez que se presenta la cuestión sobre lo irracional, la creencia de l*s espectador*s y el influjo de las imágenes, o por lo menos, preguntarle algunas cosas. Dada su consistencia paradójica e independencia feroz en relación al mundo de las cosas estables, las causas y los efectos, las razones y las ubicaciones, la imagen ha sido relatada muchas veces bajo el signo del excedente sobrenatural, como una emanación extraña y gratuita. Incluso en las aproximaciones intelectuales más lógicas, escépticas y desencantadas sobre lo imaginal, se deslizan figuras retóricas tales como la influencia y la inmersión, la animación y encarnación, que califican esta vinculación entre lo imaginal y material como un fenómeno fácilmente desplazable hacia lo sobrenatural - una que por lo general suele desembocar en aquella escena primal característica de Occidente, la caverna de Platón con la imagen manipuladora y el espectador vulnerable. Esta insensatez de la imagen, su capacidad para migrar de

sentidos resulta sospechosa para mucha política institucional que le exige a lo imaginal quietud y obediencia a una función discursiva, asimilándola de modo tal que ésta se convierte en una pieza de orden, emblema de reproducción y transparencia. Con frecuencia, cuando esto no ocurre, el discurso de la "verdadera realidad" las considera quimeras sin utilidad, caprichos caros o instrumentos peligrosos. Ya he caracterizado la manera en la que, muchas veces aquello que es minimizado y ridiculizado como mera superstición, en el fondo oculta un problema temido. El problema que suponen las imágenes no pasa tanto por lo que contienen, sino por cómo hacemos con ellas *algo que no se puede controlar*.

¿Qué implica pensar el poder que tienen las imágenes? O mejor dicho y valga la redundancia, ¿a qué imágenes nos remite el poder que se le adjudica a las imágenes? ¿Cómo es que este poder de las imágenes es puesto a ver por discursos sociales e intelectuales? Para empezar se me viene a la mente la expresión "escape del prisionero", con la que famosamente J. R. R. Tolkien (2015) describe la necesidad de la fantasía en el mundo humano; pero también viene a mí la figura de una embriagada sumisión a una remota tierra empedrada de ilusión. Una palabra viene a mí, encandilamiento; detrás de ella, frenesí. Histeria e hipnosis, conciencias tomadas, cuerpos paralizados por la fascinación y el placer, mentes traicionados por su propia disposición para creer más que para razonar. En este trabajo de investigación, me detuve en algunas de las veces en las que a las imágenes se las señaló como culpables perpetradoras, capaces de punzar la membrana lógica que separa lo real de lo irreal, liberando sobre el mundo todo tipo de desafortunados delirios colectivos, psicosis compartidas y manías individuales. Sean los Beatles, la transexualidad, la histeria o la pasión, en todos estos "trastornos de la imagen" y fenómenos culturales leídos desde la patologización y la moralidad observo una cualidad maligna que se lee en nuestros vínculos con lo imaginal. Aquí lo que se teme son las formas en las que estos vínculos son capaces de desatar una rotunda transformación de las estructuras subjetivas y sociales, una conciencia que se transmite por la vía de la fiebre.

La culpa también recayó l*s espectador*s excesiv*s, que no mantienen una distancia apropiada, que hacen de lo imaginal un territorio que puede ser habitado. Aquell*s que "viven en y para las imágenes" a menudo son figurad*s como personas que hace tiempo siguieron de largo del principio de realidad, al punto de enloquecer y extraviarse para siempre tanto en los placeres de la ficción y la fantasía, sospechos*s de acercarse al crimen. El mundo lógico y desencantado también necesitó del gran espectáculo de la pasión. Hordas de adolescentes desbocadas, expresiones ídolo-seguidora en las que lo imaginal se ve carnalizado y viceversa, modos que practican la fe y el erotismo hacia las imágenes, que nunca han dejado de resonar con lo más voluptuoso de los paganismos que se creen enterrados. También se ha reiterado la pobre

suerte de aquell*s espectador*s que han sido mentid*s, manipulad*s, pobres delirantes vulnerados por las sugerencias de lo imaginal, llevados al extremo de alterar irreversiblemente su materia.

Me parecía fundamental aproximar un pensamiento menos frío y menos paranoico a las cualidades inmersivas e intensivas, fundamentalmente eróticas, con las que se desarrollan estas formas de relación imaginal. Al abordar estas experiencias de encandilamiento y frenesí consideraba que podía llegar a vislumbrarse un puente que nos conecte con la *desalienación*. Por sobre todas las cosas, me parecía importante hacerlo desde adentro, incorporando en el proceso de elaboración intelectual mi propio saber amoroso, mis propias historias de infatuación con las imágenes - a partir de las cuales podría llegar a narrarse toda mi vida. Creo profundamente en la necesidad de generar conocimiento desde adentro, de la misma forma en la que considero que, si hablamos de experiencia, no hay desde *adentro sin a través*. Este atravesamiento no sólo involucra puntos de intensidad, sino cambios. Muchos de estos trayectos reflexivos fueron emergiendo a la par de mi propia experiencia personal de transición, modulada también sobre la base de este contacto exaltado, permanentemente ejercido, con lo imaginal. *Empujamos procesos de transformación mediante las imágenes*. Este saber intuitivo que yo encarnaba era demasiado magnético como para no dedicarle diez años de obsesivo pensamiento.

Llegado a este punto de cierre, me interesa poner a rodar algunas de estas ideas sobre mi propio contexto actual. El mundo en el que inicié este proceso de investigación y éste desde el cual me encuentro, terminando de escribir estas últimas páginas, parecen separados por un desgarro irreversible. Cada día se siente como si la realidad se hubiera roto. La centralidad que lo imaginal ocupa en esta fractura es innegable. Circuitos de imágenes para la comunicación y la transacción diaria, espectador*s, fans, video-reacciones, culturas de consumo, producción de contenido, micro-estímulo, *stream*, transmisión de afectos vía pantallas frente a una existencia analógica que se vuelve cada vez más delgada, todo esto es parte fundamental de un capitalismo híper tecnificado y orientado hacia la financierización de la vida, que parece haber literalizado de la manera más sórdida uno de los diagnósticos más evocativos del materialismo sobre el siglo XIX, “todo lo estamental y estable se evapora” (Engels y Marx, 2007, p. 9). Termino de escribir en un presente que empuja políticamente cada vez más hacia el descarte, la represión y la depresión de lo vivo en pos de la acumulación del capital. En este ataque continuo que es material y subjetivo, se práctica asiduamente la despotenciación a través de imágenes, por la llamada vía simbólica, llevando a la sensibilidad a un extremo tal en el que aquello que nos vincula con los seres y las cosas deja de importar. Fatigada, ésta cede paso a la impunidad, que asegura la continuidad del exterminio. “En una época de fascismo global, de un poder que prohíbe el uso de términos que nombran

nuestras vidas, la imagen no me captura ni me libera, la imagen es una lucha" me decía mi amigo Nicolás Cuello ayer. "Tu hipótesis sobre la imagen es una hipótesis de conflicto" (2024). Hacer y compartir mi tesis desde este presente, ha implicado de manera lateral para mí formular una pregunta por los modos de cómo espiritualizar el antifascismo, por cómo hacerlo cuerpo, creencia, deseo, relación temporal, facultad de irradiación y de transformación de órdenes opresores.

Hoy en día, la noción *batalla cultural* de la que se ha apropiado la derecha en todo el planeta, pretende recuperar un poco el tiempo perdido."El poder de la imagen es algo que uno no puede subestimar" (Colborne, 2022) afirma el supremacista Robert Rundo, uno de los fundadores del Rise Above Movement (RAM), milicia ultraderechista de las tantas que proliferaron a lo largo del mundo en los últimos diez años. En estas declaraciones, el líder fascista expone su iniciativa de construir una plataforma de medios alternativos y una serie documental desde la cual se pueda enarbolar una épica propia. Esta apuesta por la imagen, para Rundo, es crucial, "es otra manera de crear una contracultura paralela a la izquierda, al cubrir todo desde marchas, conciertos y creando nuestras propias formas de entretenimiento en un estilo de vida nacionalista" (op. cit). La derecha global asume en primera instancia el desafío de tomar conciencia de los poderes de la imagen y llevarlos al seno de una agenda política represiva y totalitaria, agenda que en momentos anteriores parecía más afiliada a un perfil ascético y tradicional desde el cual el espectro imaginal de las izquierdas, su hedonismo contracultural y su incorrección política era declarado como una fuente de "degeneración" y "decadencia". "Durante demasiado tiempo, ell*s han controlado nuestra imagen y nos han hecho ver mal (…) Nosotros subimos videos y cosas así, pero nos aseguramos de hacerlo a través de nuestros lentes. De modo que cuando los medios hablen de nosotros, tengan que hacerlo a través de nuestras fotos" (op. cit.).

En el tiempo de la así declarada "batalla cultural", me parece fundamental volver a revisar qué sentidos exalta y cómo se comportan la imagen fascista. ¿Cuál han sido sus formas paradigmáticas de poder, de reactualización? Una parte importante de la caracterización intelectual crítica del fascismo se ha detenido en el lugar indiscutible que ocupan en él los sentimientos, lo irracional, el aparato simbólico, la subordinación de masas al carisma de la imagen[101]. Se lo ha señalado como un fenómeno de

[101] Escribiendo en 1936 durante el exilio, en su mítico ensayo y contribución militante, "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", Walter Benjamin había señalado al fascismo como un fenómeno de estetización de lo político adherido al mito y la fundación, la ceremonia pública, la puesta en escena, al que "el comunismo le responde con la politización del arte" (2003). Por su parte, en "Fascinante fascismo", Susan Sontag relata los puntos más fuertes de esta "dramaturgia fascista": "transacciones orgiásticas entre fuerzas poderosas y sus títeres que, uniformados, se muestran en número cada vez mayor. Su coreografía alterna entre un movimiento incesante y una postura congelada, estática, viril (…) La reproducción del movimiento en pautas grandiosas y rígidas (…) tal coreografía repite la unidad misma del Estado. Se hace que las masas tomen forma, se vuelvan diseño (…) El despliegue público de la

estetización de lo político adherido al mito y la fundación, la ceremonia pública, la puesta en escena (Reich, 1972; Koepnick, 1999; Benjamin, 2003; Sontag, 2007). Sin embargo, quiero detenerme en otro aspecto que también recuperan estas reflexiones: la imagen total del fascismo como un proyecto mediante el cual la promiscuidad e insurgencia de la materia social buscó ser contenida por una moral divina de la forma. La cuestión del control es central aquí, porque eso es lo que hace que, para el poder autoritario y represivo, la imagen deje de ser una eficaz bendición y se torne sediciosa amenaza debido a su capacidad de irradiación, de generar afectos y transformaciones.

La propia derecha también teme aquello que pueda llegar a salirse de sus carriles y por eso bajo estos regímenes, las imágenes tienden a permanecer bajo sospecha, portando cargos de una esotérica conspiración internacional y manipulación de masas a gran escala, como lo demuestran expresiones históricas tales como *bolchevismo cultural* acuñada por el nazismo alemán. En plena disputa electoral de 1932, Adolf Hitler escribía en el manifiesto de su partido: "creo que un pueblo, para edificar su resistencia, no sólo debe vivir según consideraciones racionales, sino que tiene necesidad también de una estabilidad espiritual y religiosa. La intoxicación y la descomposición del cuerpo de nuestro pueblo por las manifestaciones del bolchevismo cultural son casi más devastadoras que la acción del comunismo político y económico" (Reich, 1972). De la expresión "bolchevismo cultural" se desprende todo un derrotero de teorías sobre la irrigación imaginal y el fin del orden social que perduran hasta el día de hoy en la revitalizada muletilla de la derecha internacional, *marxismo cultural* (Braune, 2019). Elaboradas en los intestinos psíquicos de la Alemania nazi, estas teorías buscaron recordarles a l*s sujet*s gobernad*s adónde estaba *lo propio*, no sólo el mito sino también el "hecho", la verdad natural, pura y objetiva. En contrapartida, se denunciaba a una "agresión marxista internacional" que funcionaba como una infiltración perversa y disolvente cuya finalidad era "la conquista de la población mundial partiendo del dominio de la psiquis del hombre" (Ministerio de Cultura y Educación, 1977). Estas ansiedades sobre la infiltración ideológica y el "adoctrinamiento" que hoy en día han resurgido con tanta fuerza me retrotraen a aquella genealogía encantada de la imagen que he revisado aquí, donde a ésta se le confiere el poder de "operar desde adentro" y desaflojar la relación que los sujetos tienen con la única realidad que se ofrece como disponible.

Las resonancias de esta concepción paranoica de la cultura y la imagen se encuentran de manera central en la figura de la *subversión* propuesta por la dictadura cívico-militar-empresarial argentina de 1976 (Risler, 2018; Schenquer, 2022), descripta en los manuales propagandísticos del Estado como "el principal método de la agresión

voluntad, escenificada como una fuerza soberana que se abre paso sobre el caos de las cosas e imparte el orden de manera casi divina".

marxista internacional por cuanto posibilita el cambio de estructuras a bajo costo" (op. cit.). La forma en la que la política dictatorial asociaba marxismo con imagen tenía que ver con reconocerle a ésta última una potencia subliminal capaz de transformar lo material, descontrolándolo, proliferando sobre la sensibilidad espectadora e iniciándola en un camino de discontinuidad con el orden impuesto. Por aquellos años, el plan sistemático de censura y represión que llevó a cabo el Ministerio de Educación y Cultura en Argentina llevó por nombre "Operación Claridad", título que inscribía al proyecto genocida dentro de la ecuación de luz y orden, e identificaba las premisas de pensamiento crítico y transformación social como flagelos oscurantistas y desviaciones. La Operación Claridad se desenvolvió mediante la redacción de listas negras, prohibiciones de películas y obras, quemas de libros, persecusión de autor*s y la conformación de aparatos de espionaje en escuelas y universidades con el propósito era atacar y prevenir cualquier tipo de actividad "subversiva" en la esfera cultural y educativa, es decir, todo aquello que el poder militar, político, religioso y económico considerase un atentado "contra el estilo de vida occidental y cristiano" (op. cit.).

En este marco, algunas imágenes y lógicas de involucramiento imaginal fueron consideradas como elementos potenciales de sedición que debían ser reprimidos y censurados, ya que ésta podía llegar a ser el punto de ingreso de una sensibilidad sobre la transformación, encendida y esparcida en distintos órdenes sociales y subjetivos. Anatemizado de manera similar por el naxismo, el pensamiento crítico vuelve a ser considerado un agente corrosivo de la entrañada unidad familiar, nacional e institucional[102]. La arremetida fue sistemáticamente ejercida sobre obras artísticas y reflexivas que denunciaban las atrocidades perpetuadas por el capitalismo y el colonialismo, piezas que apostaban a la organización de un devenir común en los sujetos, pero también sobre ficciones fantásticas, piezas de fantasía y literatura infantil que estimulaban a las máquinas de imaginar en direcciones que no podían ser previstas por la razón dictatorial. Este programa autoritario declaró asimismo que existían formas de sensibilidad imaginal o de inconciencia profundamente asociales, incongruentes, peligrosas, que igualmente debían ser combatidas. Éste era el subtexto en decretos de prohibición como el que alega contra el relato "La Planta de Bartolo" de Laura Devetach y su libro de cuentos infantiles *La Torre de Cubos*. Además de aseverar que esta obra incurría en una crítica inadmisible contra "la organización del trabajo, la propiedad privada y el principio de autoridad", el decreto de prohibición analizaba la

[102] Esto también me retrotrae al rechazo deliberado hacia toda manifestación de pensamiento crítico, al que se culpaba de tener efectos enfermantes, desmoralizantes, disolutos y antagónicos al sentido vigoroso y consagrado de la belleza nazi: "una de las principales acusaciones contra los judíos dentro de la Alemania nazi fue que eran gentes civiles, intelectuales, portadores de un destructivo y corrupto 'espíritu crítico'" (Sontag, 2007).

obra y se pronunciaba sobre "graves falencias tales como simbología confusa, cuestionamientos ideológicos-sociales, objetivos no adecuados al hecho estético, ilimitada fantasía, carencia de estímulos espirituales y trascendentes" (Invernizzi y Gociol, 2016). En muchos de estos términos, hay un señalamiento sobre la imagen que tiene que ver con el exceso, es decir, la gratuita intensidad, liberada de toda función útil, lo confuso, lo no adecuado, lo ilimitado, la carencia de lo bueno y la abundancia de lo innecesario. Este polimorfismo exaltado de una imagen en estado desencadenado de proliferación entrenaba a la sensibilidad en las posibilidades creadoras que tiene aquello que no puede determinarse.

Durante la tesis me he detenido en pensar cómo la fantasía dispone a los sujetos en otras formas de habitar el mundo y conectarse con sus extrañas complejidades, sus realidades en curso y potencia. No sólo se trataba de la capacidad disruptiva de las imágenes para desafiar las lógicas dadas, sino de su cualidad eruptiva, de cómo se engendraban placeres, entusiasmos y formas de deseo en estos otros modos de conectarse con el mundo. Como señala Wilhelm Reich, el fascismo nacionalista "relega la sexualidad a una 'raza extranjera' a la que defenestra"; cuando Hitler conectaba la contaminación política y moral generada por este mal de la cultura con lo vénereo, estaba remitiendo a la fuerza propagadora del deseo (1972). El inconsciente liberado por la vía del éxtasis también puede ser tan amenazante como la conciencia en formación, e incluso me resulta maravilloso revisar cómo estas dos dimensiones pueden llegar a estar indirectamente acopladas.

A lo largo de mi abordaje, me he dedicado a pensar lo imaginal como una suerte de territorio autónomo, un espacio-duración cuya naturaleza paradójica puede implicar tanto una suspensión como un camino, una vía para el decantamiento de lo otro en nosotr*s. Por otro lado, en este trabajo me propuse explorar una imagen sobre lo imaginal (valga la redundancia, una vez más) como un espacio de experimentación con nuestra propia autonomía, sensibilizándonos en nuestras capacidades de no acoplarnos a lo establecido y de fugarnos de aquella realidad que creíamos ya consolidada. Son tan complejas como valiosas aquellas relaciones con la imagen que nos permiten soltar el control. La destreza con la que una imagen nos transforma depende en primera instancia de nuestra disposición a dejarnos atravesar, conmover por la diferencia de aquello que rechaza un nombre. Lo que está en juego en esta batalla imaginal que se juega actualmente es aquel elemento que Suely Rolnik señala como "vibratilidad" (2013), la generación de desplazamientos en la sensibilidad que nos recuerdan el movimiento de lo vivo a partir de la recepción de lo otro. Abrirse a las imágenes es, en efecto, arriesgarse la propia forma y posición en el mundo conocido, es disponerse a todo lo que pueda salir de allí. Es exponerse a ser seducido, encantado, manipulado, pero, por sobre todas

las cosas, a ser profundamente transformado.

El temor a lo que las imágenes nos hacen y a lo que hacemos con ellas, a la liminaridad de estos vínculos, apunta en última instancia a la cuestión del control. En lo personal me siento permanentemente conmovido e involucrado en aquel modo efervescente de conectar con lo indeterminado, eso que es capaz de sacarnos de lugares sin decirnos cómo llegar. Por otra parte, pienso que el reducir toda la discusión política sobre el trabajo con las imágenes y los imaginarios a una cuestión de representación, trae aparejado nuevos esencialismos y nuevas normalidades que despotencian nuestros modos de entender y agenciar con las imágenes.En este sentido, en la presente tesis me interesó considerar el poder de las imágenes más allá del paradigma de *visibilidad* y *representación*, de un objeto estable desde el cual los sujetos y las comunidades buscan proyectar de manera sintetizada "la verdad de su realidad". Este paradigma representacional pretende que la imagen traduzca limpiamente un discurso y lo haga sin vacíos ni márgenes de disturbio. Es dentro de este marco, que a la imagen sólo le queda ser pensada como cálculo, esquema de contención e incluso orientación de consumo. De este modo, se espera que las imágenes sean moralmente satisfactorias, operen como buenas representaciones aceptables para todo el mundo. Para ello, se pretende que el sentido esté fuertemente sujeto en ellas. Aquí la imagen no debe dejar lugar a nada ni nadie, su indeterminabilidad debe ser neutralizada, estos vacíos y márgenes de conflictos no deben ser utilizados.

De otra manera, la imagen se vuelve peligrosa o directamente mala, una influencia social complicada porque el individuo abandona la identificación con el lugar que el entorno familiar y social le habían asignado, alentando por un feroz entusiasmo por el mundo nuevo que aquellas imágenes le muestran. Aquí se vuelve a reiterar aquel esquema de imágenes malignas, influencia nociva y espectador*s impresionables que se sirve de la figura del *contagio social*, para atribuirle a ciertas imágenes y ciertos sujetos la culpa por el esparcimiento de un afecto o conducta a lo largo de una población. Pensando en nuestras reenvíos intensivos con lo imaginal como formas de colaboración con fuerzas que cofluyen en un deseo por transgredir las fronteras, me sale del corazón asociar la cualidad extra-ordinaria de estos vínculos con aquello que William Blake señala, más allá de toda apreciación moral, como *lo propio del mal* (2016). El mal, para Blake, es la energía efervescente que permea y se descentra de los enclaves unitarios, de las concentraciones lógicas, de las compuertas represivas. Sin embargo, si hay algo que los sistemas de dominación han hecho es ejercer un estricto control sobre los posibles devenires de la imagen, aquella incontenible versatilidad que en distintos momentos de la historia el fascismo supo deplorar hablando de "degeneración" y "decadencia". Por ejemplo, cuando Robert Rundo arenga que "el poder de la imagen es extremadamente importante" y dice que "necesitamos prestar atención y controlar nuestra imagen"

(Colborne, 2022), quiero detenerme a pensar en cómo sus palabras habla menos de la capacidad perjudicial que la imagen posee para ejercer el control sobre sus sujetos, y más sobre la imperiosa necesidad que tiene el fascismo de ratificar su control absoluto sobre la imagen. La ultraderecha actualmente se anticipa a la necesidad de encaminar esta potencia encantada de la imagen y ponerla de su lado. Lo imaginal se vuelve un espacio de conquista y control, volviéndola una causa en donde enaltecer de forma simbólica "lo propio". En contraposición, mi intención en esta tesis es no sólo poder analizar sino también honrar las veces en las que nuestra relación con las imágenes nos ha inyectado deseo por transformar, nos ha dado una oportunidad de explorar a fondo nuestra diferencia, funcionando como un agujero sobre lo real, una apertura erótica hacia lo otro que nos intercepta y descontrola.

Actualmente, otra discusión de época vuelve a inscribir a imágenes malditas y a espectador*s demasiado impresionables en el centro de una polémica cultural muy caldeada. A nivel internacional, la derecha describe a la "ideología de género" como uno de los titanes fundamentales contra los que debe arremeter la así llamada batalla cultural y estos argumentos comienzan a sedimentarse desde hace algún tiempo de formas que apelan al sensacionalismo, la paranoia y el pánico moral. En los medios comienzan a acumularse artículos que denuncian de manera sostenida la "generomanía" (Peiró, 2024), presunta "doctrina de moda" (Peiró, 2023) que se sirve de imágenes para producir efectos irreversibles para los cuerpos y subjetividades de niñ*s y adolescentes en todo el mundo. La idea de que nuestra autonomía corporal y erótica en el fondo es el producto de una tergiversación, una falsa conciencia, una confusión en los sujetos o disociación de la realidad inoculada a través de ficciones culturales es una sospecha que aparece recargada con la traducción local de un nuevo diagnóstico de época, un nuevo capítulo en la especulación paranoica sobre las imágenes. El pánico moral que much*s voces quieren propagar acerca de "la nueva "epidemia transgénero"[103] desatada por la exposición a imágenes y vivencias trans compartidas en foros online como *Reddit*, sitios de microblogueo como *Tumblr* o canales de *YouTube,* tiene un nombre y una caracterización clínica de discutible asidero científico, la así llamada "*disforia de género repentina o acelerada*" (Peiró, 2021, 2023, 2023b, 2024; Ruth, 2024).. La categoría controversial se originó a partir de una convocatoria de la investigadora Lisa Littan en el foro "crítico de género" *4thWaveNow* dedicada a entrevistar a padres de hijos trans, y cobró objeto de un estudio académico de la misma autora en 2018 que fue intensamente cuestionado por su sesgo anticientífico y falencias éticas (Serano, 2018; Ashley & Baril, 2018). Sin embargo, distintas vertientes del activismo anti-género lo

[103] El discurso de la epidemia trans forma parte del actual posicionamiento de intelectuales como Elizabeth Roudinesco (Coutures, 2021) que a su vez señala la posible contribución de las "transidentidades" a "la implantación de un sistema totalizante" en su último libro (Roudinesco, 2023).

tomaron para vertebrar sus argumentos y desplegar campañas a escala internacional con las que se busca restringir el derecho de jóvenes trans al pleno ejercicio de salud integral, es decir, a su autonomía corporal. El diagnóstico pasará a tener una resonancia internacional a partir de las declaraciones públicas de la famosa autora de ficción, J. K. Rowling (Anderson, 2020), y en el contexto local viene circulando en numerosos espacios "críticos o escépticos de género" presentes en un ala específica del feminismo, como en algunos círculos intelectuales y sectores vinculados a la ultraderecha religiosa. Aquí, parte de la villanización vuelve a caer sobre las imágenes, que de repente amenazan por destruir masivamente la percepción interna de niñ*s y jóvenes con internet, convirtiéndolos en un ejército generacional de autodiagnosticados y "falsas personas trans", devotos impresionables que desean intervenir sus cuerpos para pertenecer culturalmente a aquel "falso mundo trans" (Peiró, 2023).

Quiero resaltar que, cada vez que se juega una conversación pública sobre la existencia trans, el gran conflicto en primera instancia tiene que ver con identificar la verdad y la mentira. Se trata, en última instancia, de un problema de creencia y verosímil. Esta teoría presume una diferencia entre una categoría patológica que considera científicamente válida, la "verdadera disforia de género", la que habla del malestar físico y espiritual generado por el propio cuerpo, en contraposición a un malestar psicológico inducido por las imágenes, la falsa disforia de género "que se caracteriza por comenzar de modo repentino, normalmente durante la adolescencia, y tras una exposición continuada a contenidos culturales y educativos que promueven el cambio de género" (Peiró, 2023). Aquella categoría presenta públicamente una teoría elaborada en foros online por padres preocupados por la presunta exposición perjudicial de jóvenes a una creciente visibilidad trans dentro de la cultura, con la difusión en red de imágenes afirmativas sobre la pluralidad de expresiones genéricas, debates, terminología y narrativas trans. La legitimidad del deseo de l*s adolescentes aparece puesto en sospecha, o indicadora de un trasfondo traumático, recomendando que aquellos jóvenes con "disforia de género deben ser escrutados cuidadosamente para detectar la emergencia de una reasignación de sexo en el contexto de un trauma, así como de cualquier trastorno (esquizofrenia, manía, depresión psicótica) que pueda llegar a producir confusión de género" (Littman, 2018). A diferencia de contextos en los que parte del verosímil que se había constituido sobre las vidas transexuales era el confinamiento a la soledad y a la alienación, aquí la amistad, los lenguajes comunes y las redes de pertenencia no sólo son consideradas como indicadores de falsedad sino como causa del problema, planteando que en grupos de adolescentes conformado por una mayoría trans existe mayor posibilidad de que l*s jóvenes puedan llegar a identificarse de esta manera.

No sólo se trata de influencias grupales, sino imaginales. Aquí el atravesamiento por universos fantásticos y formas de consumo pueden pensarse síntomas de este nuevo diagnóstico social. Otra de las causalidades con las que demarca este "contagio social muy peligroso" (Peiró, 2023) en donde l*s jóvenes pasan a percibirse a sí mism*s trans, tiene que ver con la participación apasionada en enclaves subculturales, grupos de pares o *fandoms* donde sus miembros construyen y comparten sus imaginarios. De un modo muy similar a la estigmatización recibida por las tribus urbanas a comienzos de este siglo, aquí se vuelve a reiterar el argumento contra "la influencia negativa de las redes, del manga y del animé" (op. cit.), del k-pop, la preocupación por l*s chic*s que decoran sus piezas con elfos, dibujan seres monstruosos y temáticas oscuras. Según este diagnóstico, el problema de masivas autopercepciones trans también es causado por un "uso creciente de redes sociales e internet previos al descubrimiento de una identidad transgénero" (Littman, 2018), particularmente lo que se describe como un "proceso de inmersión en redes sociales, tales como el visionado compulsivo de videos de transición en *YouTube* y un uso excesivo de *Tumblr*" (op. cit.). Según este argumento, el actual ecosistema cultural sobre personas trans les hacen creer a jóvenes que ell*s también pueden ser trans. Una vez más, en estos diagnósticos, aparece el poder de afectación imaginal en términos literales y mecánicos. Y si antes décadas atrás, aquella misma preocupación se concentraba en los videojuegos y la insensibilización a la violencia, ahora curiosamente el problema que vienen a traer las imágenes es un *exceso de sensibilidad*.

Hace mucho tiempo que la derecha ha popularizado en el sentido común el estereotipo de "la generación de cristal", caricaturizando una juventud contemporánea entregada a los sentimientos personales, a creer demasiado en cosas, especialmente en imágenes, incapaz de aceptar los hechos que les provee la realidad o la naturaleza. En el estudio original de Littman, est*s jóvenes eran descrit*s bajo una lupa similar, como "ultra sensibles, irritantes e irritables", "molest*s con sus padres y el mundo cis" (2018). Argumentos así no dejan de retrotraerme a distintos episodios sobre los trastornos de la imagen y la creencia espectatorial que mi tesis ha repasado, resonando en mí una vez más las figuras de la histeria, el baile de San Vito, los éxtasis místicos o la Beatlemanía. Así como ocurrió con aquel entusiasmo adolescente que se diagnosticó con los Beatles, que inyectó de iracundia a los *baby-boomers* y extendió la desidentificación de jóvenes con el modelo cultural de sus padres, la misma acusación se está haciendo aquí con las imágenes de personas trans. Pero no se trata simplemente de las imágenes aquí, sino de los modos de habitarlas, sobre las formas en las que las comunidades las vuelven fiebre, fervor, espacio de liberación.

Durante estos diez años de investigación (pero también a través de toda mi vida), me encontré fascinado por las distintas maneras en las que las imágenes eran capaces de incitar deseos, placeres, saltos de fe, espectatorialidades y formas de identificación, transiciones entre espacios, estados y realidades del cuerpo y el sexo, culturas subterráneas y además de todo eso, permitían erotizar un sentido de comunidad. Lo imaginal es un lugar fabricado y un lugar para la fabricación, que le da un territorio a sujetos inverosímiles para su tiempo, situados en posiciones muy precarias de existencia o viabilidad material. A través de este trabajo, he abordado la forma potencial en la que las imágenes se desenvuelven sobre nuestro mundo humano como espacios otros, suprarrealidades incluso, a los que nosotr*s, espectador*s, le ponemos cuerpo, sentimiento, creencia. Nos introducimos en las imágenes, y dejamos que éstas se nos metan dentro. Para no quedarnos por defecto con la idea del espectador quieto y mustio, es fundamental tener en cuenta el factor deseo aquí. Nosotr*s somos quienes a menudo buscamos acercarnos a la imagen, recurriendo a ella no necesariamente con el fin de vernos, sino de llegar a vislumbrar *algo*, factor indeterminado, ese no sé qué aguardamos, diferencia. Por otra parte, este *algo* que se visita en la imagen no puede determinarse a priori. Este algo se hace presente como atravesamiento, como punción (Barthes, 2005) conexión inexplicable con algo que es extraordinariamente distinto, algo que enlaza afectivamente al sujeto con una realidad que éste aún no conoce.

En esta tesis me he referido a la imagen como espacio, pero no uno cualquiera, sino un *umbral*, un tipo de espacio paradójico en su naturaleza, al ser un vacío enmarcado a partir del cual se puede pasar. La imagen, en este sentido, puede pensarse como este meta-espacio que permite acceder a través de realidades y estados, cuya importancia no se define por lo que contiene, sino por todo lo que lo desborda. El umbral posee una propiedad mágica central: singulariza fuertemente cada uno de los espacios pero a la vez permeabiliza sus límites. “Aquí empieza un nuevo espacio-tiempo, aquí termina el anterior”, el umbral anuncia la diferencia pero a la vez nos da herramientas para llevar a cabo el traspaso entre por estas realidades diferenciadas. Este pasaje, por otro lado, no deja al sujeto intacto, al virtualizarnos, identificarnos sobre la imagen, incluirnos en la fantasía, encontrar en ella una forma de escritura experiencial, experimentamos una transfiguración.

Por otro lado, vuelvo a reiterar la premisa de que el sujeto no sólo es conducido hacia las imágenes en pos de una mismidad (como lo concibe la lógica de representación), sino convocado por los estados de ajenidad radical de lo que la imagen desata en el sujeto o a través de ellos. Pienso que, a menudo, aquello que le atrae al sujeto hacia la imagen es su naturaleza discontinua, todo lo que puede permitirnos llegar a vivir su presencia paradójica dentro de nuestro mundo. Esta otredad radical de la imagen es una declaración de autonomía bajo horizontes cerrados, y en ella el sujeto

también encuentra la posibilidad de experimentar con la diferencia como deseo, lo que le hace abrir, experimentar y desconocer una frontera. Algo de este deseo hacia la imagen tiene que ver con la posibilidad de ser otro y de contagiar algo de esto al resto, suspender parcialmente algo de la realidad que habitaba hasta el momento para afirmar algo de una posible realidad que aún permanece inexplorada por él. Asimismo considero que la inmersión en una imagen puede llegar a sensibilizar nuestra capacidad de conectarnos con otras realidades y tiempos, entrenándonos en el cultivo vital de formas de atención, algo que en este contexto estructurado sobre la oferta permanente de estímulo sin duración, es en sí mismo una tentación desalienante.

Se trata, como proponía Walter Benjamin allá en 1929, de "ganar las fuerzas de la embriaguez para la revolución" (1980). En esta dirección, deseo cerrar mi tesis con este deseo antifascista, recordando que las imágenes son cauce y parte de la experiencia material, así como también destacar la necesidad de que el pensamiento materialista sobre la imagen pueda albergar sin suprimir su vector indeterminado. Su instinto por lo distinto. Siempre bien lejos de la esencia. Mi apuesta política por las imágenes destaca su colaboración con el mundo de las mutaciones, resonando con aquel aspecto crucial del conocimiento materialista, su agenciamiento con la transformación. Espero haber demostrado de qué manera, por más efímeros, irreal o intangibles que sean estos vínculos con lo imaginales, entrañan enclaves de posibilidad material o vías de expresión para la materia. Es cierto, entonces, que el poder de las imágenes se llama magia, y es impresionante lo mucho que ésta puede llegar a vincularse a una política de autonomía.

Bibliografía

Acosta, Fermín & Disalvo, Lucas (2018). "Cuando las imágenes toman posesión. La ficción y la fantasía como lugares de contacto y transformación erótica". Ponencia presentada en Simposio Pintura Expandida y Ficción Especulativa, Art Basel Cities.

Adams, Abrahms (1996). "Diaries, letters and fiction". En *Fourth World. The Heavenly Creatures* Website. Disponible online en: http://www.adamabrams.com/hc/index.html

Adorno, Theodor W. (2009). "Sobre el carácter fetichista de la música y la regresión de la escucha". En *Disonancias. Introducción a la sociología de la música*. Madrid, Ed. Akal.

Aguilar, Paula Lucía, Glozman, Mara, Grondona, Ana & Haidar Victoria (2014). "¿Qué es un corpus?". En *Entramados y Perspectivas* – revista de la carrera de Sociología, vol. 4, n.º 4.

Allison, Dorothy (2000). *Skin: Talking About Sex, Class, and Literature*. Nueva York, Firebrand Books.

Althaus-Reid, Marcela (2001). *Indecent Theology. Theological Perversions in Sex, Gender and Politics*. Londres, Routledge.

Althusser, Louis (1974). *Ideología y aparatos ideológicos del Estado*. Buenos Aires, Nueva Visión.

Anderson, Jasmine (2020). "Rapid onset gender dysphoria: what we know about the term amid JK Rowling trans row". En *iNews*, 12 de junio 2020. Disponible online en: https://inews.co.uk/news/uk/rapid-onset-gender-dysphoria-jk-rowling-trans-row-twitter-explained-444931

Andriopoulos, Stefan (2013). *Ghostly Apparitions. German Idealism, The Gothic Novel, and Optical Media*. Nueva York, Zone Books.

Anger, Kenneth (2014). "Statement (USA, 1969)". En MacKenzie, Scott (ed.). *Film Manifestos and Global Cinema Cultures. A Critical Anthology.* Los Angeles, University of California Press.

Aragon, Louis (2004). *Una Ola de Sueños*. Buenos Aires, Editorial Biblios.

Aragon, Louis & Breton, André (2007). "El cincuentenario de la histeria (1878-1928)". En R*evista de la Asociación Española de Neuropsiquiatría*, vol. 27, n.º 1. Disponible online en: https://scielo.isciii.es/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0211-57352007000100010

Arrayagaray, Lucas (2019). "La imaginación y las pasiones como causas de enfermedades" [Tesis]. En *Vertex* – Revista Argentina de Psiquiatría, vol. XXX, n.º 144, marzo-abril 2019.

Aromas y Páginas (2015). "Beatlemanía" [Video de YouTube]. 17 de mayo 2015. Disponible online en: https://www.youtube.com/watch?v=TU6oF_5yumw&t=978s

Artaud, Antonin (2010). "The theatre and the plague". En *The Theatre and Its Double* (trad. Victor Corti). Londres, Alma Classics.

Ashley, Florence & Baril, Alexandre (2018). "Why 'Rapid-Onset Gender Dysphoria' is bad science". En *médium,* 22 de marzo 2018. Disponible online en:

https://web.archive.org/web/20180521153823/https://médium.com/@florence.ashley/why-rapid-onset-gender-dysphoria-is-bad-science-f8d25ac40a96
Bacon Smith, Camille (1992). *Enterprising Women: Television Fandom and the Creation of Popular Myth*. Pennsylvania, University of Pennsylvania Press.
Barad, Karen (2024). "Transmaterialidades (Trans/materia/realidades e imaginaciones políticas queer)". En *Cuestión de Materia. Trans/materia/realidades y performatividad 'queer' de la naturaleza*. Barcelona, Holobionte ediciones.
Barthes, Roland (2005). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Buenos Aires, Paidós.
Baudelaire, Charles (1982). *Las Flores del Mal*. Buenos Aires, Ediciones Orbis.
Baudrillard, Jean (1978). *Cultura y Simulacro*. Barcelona, Editorial Kairós.
Bauduin, Tessel M. (2014). *Surrealism and the Occult. Occultism and Western Esotericism in the Work and Movement of André Breton*. Amsterdam, Amsterdam University Press.
Baum, Kelly (2008). "The Sex of the Situationist International". En *October* Magazine, n.º 126, otoño de 2008. Disponible online en: https://monoskop.org/images/e/e0/Baum_Kelly_2008_The_Sex_of_the_Situationist_International.pdf
Behnrend, Heike & Zillinger, Martin Zillinger (2015). "Introduction: Trance médiums and New Media". *Trance médiums & New Media. Spirit Possession in the Age of Technical Reproduction*. Nueva York, Fordham University Press.
Bejarano Petersen, Camila (2001). "La Enunciación de Cristal. Aproximación a la Mirada Pornográfica" [Tesis]. Facultad de Bellas Artes, UNLP.
Benjamin, Walter (1973). "Experiencia y Pobreza". En *Discursos Interrumpidos I*. Madrid, Taurus.
_____ (1980). "El surrealismo, la última instantánea de la inteligencia europea". En *Imaginación y Sociedad. Iluminaciones I*. Madrid, Editorial Taurus.
_____ (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México, Editorial Itaca.
Benjamin, Harry (1999). *The Transsexual Phenomenon.* Düsseldorf, Symposium Publishing.
Berkins, Lohana (comp.) (2015). *Cumbia, copeteo y lágrimas: informe nacional sobre la situación de las travestis, transexuales y transgéneros*. Buenos Aires, Ediciones Madres de Plaza de Mayo.
Berkins, Lohana & Fernández, Josefina (comp.) (2005). *La Gesta del Nombre Propio. Informe sobre la situación de la comunidad travesti en Argentina.* Buenos Aires, Ediciones Madres de Plaza de Mayo.
Bettcher, Talia Mae (2007). "Evil deceivers and make believers: on transphobic violence and the politics of illusion". En *Hypatia*, vol. 22, nº3.
_____ (2014). "Trapped in the Wrong Theory: Re-Thinking Trans Oppression and Resistance". En *Signs*, vol. 39, nº2.
Bevacqua, Mina (2020). *Deformances. Destellos de una cartografía teatral desobediente*. Buenos Aires, Editorial Libretto.

Bey, Hakim (1995). “Psicotopología de la vida cotidiana”. En *Utopías Piratas*. Medellín, Corazón del Fuego Ediciones.
Billie (1960). “‘I was a rock & roll transvestite”. En Podolsky, Edward & Wade, Carlson. *Travestism Today: The Phenomena of Men Who Dress as Women*. Nueva York, Epic Publishing Co.
Blake, William (2016). *El Matrimonio del Cielo y el Infierno*. Buenos Aires, Dedalus Editores.
Blanchard, Ray (1987). Correspondencia con Lou Sullivan, 8 de septiembre 1987. En *Digital Transgender Archive*. Disponible online en: https://www.digitaltransgenderarchive.net/files/pv63g0324
Bockris, Victor (1995). *Transformer: The Lou Reed Story*. Nueva York, Simon & Schuster.
Bockting, Eli & Coleman, Walter O. (1989). “‘Heterosexual’ Prior to Sex Reassignment - ‘Homosexual‘ Afterwards: A Case Study of a Female-to-Male Transsexual”. En *Journal of Psychology & Human Sexuality*, vol. 1, issue 2, 1989.
Boot, Naomi (2014). “Feeling Too Much: The Swoon and the (In)Sensible Woman”. En *Women’s Writing*, vol. 21, issue 4. Londres, Routledge.
_____(2015). “Swoon! The cultural history of an ecstatic phenomenon”. En *Prospect Magazine*, 25 de junio 2015. Disponible online en: https://www.prospectmagazine.co.uk/culture/47671/swoon-the-cultural-history-of-an-ecstatic-phenomenon
Boudot, Pierre (2005). *La jouissance de Dieu: ou Le roman courtois de Thérèse d'Avila.* A Contrario.
Braune, Joanne (2019). “Who’s Afraid of the Frankfurt School? ‘Cultural Marxism’ as an Antisemitic Conspiracy Theory”. En *Journal of Social Justice*, vol. 9. Disponible online en: https://transformativestudies.org/wp-content/uploads/Joan-Braune.pdf
Brea, José Luis (1991). *Auras Frías*. Barcelona, Anagrama.
Brecht, Bertolt (1982). *Escritos sobre teatro.* Buenos Aires, Nueva Edición.
Breton, André (1995). *Manifiestos del Surrealismo*. Barcelona, Editorial Labor.
_____ (2006). *Los Vasos Comunicantes*. Madrid, Ediciones Siruela.
Brogan, D. W. (1956). “Elvis the Pelvis and the Big Beat”. En *The Guardian*, 8 de noviembre, 1956. Disponible online en: https://www.theguardian.com/music/2014/nov/08/elvis-pelvis-presley-rock-n-roll-1956
Brown, Lindsay (2013). “Pornographic space-time and the potentiality of fantasy in comics and fan-art”. En *Transformative Works and Cultures*, vol. 13. Disponible en: http://journal.transformativeworks.org/index.php/twc/article/view/465/396
Buján, Rodrigo (2006). “¿Fabulosos cuatro? : estrategias de construcción de Los Beatles en la prensa gráfica argentina durante 1964” [Tesina]. En *Repositorio Sociales*, Universidad de Buenos Aires. Disponible online en: https://repositorio.sociales.uba.ar/items/show/3209
Buñuel, Luis & Dalí, Salvador (1929). *Un Chien Andalou* [Película]. Les Grands Films Classiques.

Burke, Patrick (2013). “The Screamers”. En *Daedalus*, vol. 142, nº 4, otoño 2013. MIT Press. Disponible online en: https://www.jstor.org/stable/43297994
Busse, Kristina (2013). “Pon Farr, Mpreg, and the rise of the Omegaverse”. En Jamison, Anne (ed.), *Fic: Why Fanfiction is Taking Over the World*. Dallas, SmartPop.
Busse, Kristina & Hellekson, Karen (2006). *Fan Fiction and Fan Communities in the Age of the Internet: New Essays Series*.
_____(2014). *The Fan Fiction Studies Reader*. Iowa, University of Iowa.
Busse, Kristina, Lothian, Alexis & Reed, Anne-Robin (2007). “’Yearning void and the infinite potential’. Online slash fandom as a queer female space”. En *English Language Notes*, vol. 45, issue 2. Disponible online en: https://queergeektheory.org/docs/Lothian_QFS.pdf
C5N (2011). “C5N Espectáculos: Furor por Justin Bieber” [Video de YouTube]. Canal *C5N*, 11 de octubre 2011. Disponible online en: https://www.youtube.com/watch?v=t2b9n440-5Q
Cabral, Mauro (2003). “Ciudadanía (trans)sexual”. Proyecto sexualidades, salud y derechos humanos en América Latina. Disponible online en: https://josefaruiztagle.cl/wp-content/uploads/2020/09/Ciudadania-transexual-Mauro-Cabral-.pdf
_____ (2009). “No saber – acerca de *XXY*”. En Cabral, Mauro (ed.). *Interdicciones. Escrituras de la intersexualidad en castellano.* Córdoba, Anarrés Editorial.
_____ (2009b). “Cisexual”. En *Página 12*, Suplemento Soy, 5 de junio 2009. Disponible online en: https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/1-803-2009-06-05.html
_____ (2011). “La paradoja transgénero”. En Cáceres, Carlos F. et al (ed..). *Sexualidad, ciudadanía y derechos humanos en América Latina: un quinquenio de aportes regionales al debate y la reflexión*. Lima, Instituto de Estudios en Salud, Sexualidad y Desarrollo Humano. Disponible online en: http://www.iessdeh.org/usuario/ftp/integrado1.pdf
_____ (2014). “Cuestión de privilegio”. *Página 12*, Suplemento Soy, 5 de junio 2009. Disponible online en: https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-8688-2014-03-07.html
_____ (2015). Conversación personal.
Califia, Patrick (1997). *Sex Changes: The Politics of Transgenderism*. San Francisco, Cleiss Press.
_____ (2000). “A secret side of lesbian sexuality”. En *Public Sex: The Culture of Radical Sex*. San Francisco, Cleiss Press.
_____ (2002). *Speaking Sex To Power: The Politics of Queer Sex*. San Francisco, Cleiss Press.
Carvajal, Fernanda (2016). “Regulaciones y contra-regulaciones del género y la sexualidad durante el terrorismo de Estado en Chile (1973-1990). El cambio de sexo’ como dispositivo en el discurso médico legal, la prensa oficialista y el arte anti-

dictatorial" [Tesis]. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires
_____ (2017). "Regulaciones y contra-regulaciones del género y la sexualidad durante el terrorismo de Estado en Chile, 1973-1990 : el 'cambio de sexo' como dispositivo en el discurso médico legal, la prensa oficialista y el arte anti-dictatorial". En *TSQ: Transgender Studies Quarterly*, vol. 5, número 4. Durham, Carolina del Norte, Duke University Press.
Casetti, Francesco (1998). *Inside the Gaze. The Film Fiction and Its Spectator*. Indianapolis, Indiana University Press.
Cauldwell, David (1949). "Psychopatia Transexualis". En Stryker, Susan & Whittle, Stephen (eds.). *The Transgender Studies Reader 1*. Nueva York, Routledge.
Cioran, Emile M. (1972). "Genealogía del fanatismo". En *Breviario de Podredumbre*. Madrid, Taurus.
Cirlot, Juan Eduardo (2001). *A Dictionary of Symbols*. Londres, Routledge.
Clarke, Erik Julian (1982). "Identity: Gay Man". En Rupert Raj. *Metamorphosis*, vol. 1, nº4, agosto 1982. Disponible online en: https://www.digitaltransgenderarchive.net/files/c534fp00z
Colborne, Michael (2022). "Why 'The Power Of The Image' Matters For Radical-Right Extremists". En *Rantt*, 4 de enero 2022. Disponible online en: https://rantt.com/why-the-power-of-the-image-matters-for-radical-right-extremists
Comolli, Jean-Louis (1980). "Machines of the Visible". En De Lauretis, Teresa & Heath, Stephen (eds.). *The Cinematic Apparatus*. Nueva York, St. Martin's Press.
_____ (2007). *Ver y Poder. La inocencia perdida: cine, televisión, documental*. Buenos Aires, Aurelia Rivera.
_____ (2011). *Cine contra Espectáculo*. Buenos Aires, Manantial
Coppa, Francesca (2008). "Women, Star Trek, and the early development of fannish vidding". En *Transformative Works and Cultures*, vol 1. Disponible online en: https://journal.transformativeworks.org/index.php/twc/article/view/44
_____(2022). *Vidding/A History*. Michigan, University of Michigan Press.
Corrêa, Sonia (ed.) (2022). *Políticas antigénero en América Latina en el contexto pandémico*. Río de Janeiro, Observatorio de Sexualidad y Política (SPW).
Cortés, D.; García, E. & Fernández Savater, A. (2010). "Las imágenes son un espacio de lucha". En *Blog Público*, 18 de diciembre 2010. Disponible online en: http//blogs.publico.es/fueradelugar/183/las-imagenes-son-un-espacio-de-lucha
Cóutures, Alix (2021). "Dans Quotidien, Elisabeth Roudinesco choque avec des propos sur les personnes trans". En *Huffpost*, 11 de marzo 2021. Disponible online en: https://www.huffingtonpost.fr/medias/article/dans-quotidien-elisabeth-roudinesco-choque-avec-des-propos-sur-les-personnes-trans_178027.html
Crevel, René (1932). "La Période des sommeils". En *Revue This Quarter*, vol. 5, n° 1, septiembre 1932. Traducción disponible al español en: http://literaturafrancesatraducciones.blogspot.com/2021/07/rene-crevel-el-periodo-de-los-suenos.html

Csengei, Ildiko Eva (2008). "'She Fell Senseless on His Corpse': The Woman of Feeling and the Sentimental Swoon in Eighteenth-Century Fiction". En *Romantic Circles Praxis Series,* diciembre 2008. Maryland University of Maryland Press.
Cuello, Nicolás (2017). "Expropiando las fábricas de la feminidad. Prácticas poético-políticas en la resistencia de las obreras de Brukman: 'El Maquinazo' y 'Arte y Confección Semana Cultural en Brukman'" [Tesis]. Facultad de Artes, UNLP.
_____ (2017b). "La política sensible de la incomodidad". En *Onteaiken - Boletín sobre Prácticas y Estudios de Acción*, n.º 24, noviembre del 2017. Disponible online en: http://onteaiken.com.ar/ver/boletin24/onteaiken24-06.pdf
_____ (2018). "Sensibilidades punk. la potencia insurgente de la negación". En
Katzenstein, I.; Palacios, L.; Ponce de León, A.(ed.). *Nicanor Aráoz. Antología Genética*. Buenos Aires, Editorial Mansalva.
_____ (2018b). "Historia de la desilusión. Lenguajes expresivos de la negatividad queer" [Conferencia]. Departamento de Arte de la Universidad Guido DiTella.
_____ (2024). Conversación personal.
Cuello, Nicolás & Disalvo, Lucas (2018). "Disonancias Sexuales. Formas de la imaginación punk interrumpiendo la asimilación gay". En Falconi, Diego Travez (comp.). *Inflexión Marica - Escrituras del descalabro gay en América Latina*. Barcelona / Madrid, Editorial Egales.
_____ (2018b). "Sentimientos Encontrados. Políticas Visuales de la Ambivalencia". Ponencia presentada en el I Coloquio Arte y Política. Cuerpos, Subjetividades, Territorios e Imaginación Insurgente en el Presente Neoliberal. Universidad Nacional de las Artes.
_____ (2019). *Ninguna Línea Recta: Políticas Sexuales y Contracultura Punk en Argentina (1984-2007)*. Buenos Aires, Tren en Movimiento / Alcohol & Fotocopias.
_____ (2020). "Genealogías difíciles. Contraculturas punk, afectos negativos y políticas queer de archivo en la posdictadura de Buenos Aires". En *Polémicas Feministas*, nº4. Disponible online en: https://revistas.unc.edu.ar/index.php/polemicasfeminista/article/view/32260/33075
Cura, Kimberly (2009). "She Loves You: The Beatles and Female Fanaticism". En Nota Bene: Canadian Undergraduate Journal of Musicology, vol. 2, issue 1, 2009.
Cvetkovich, Ann (2003). *An Archive of Feelings. Trauma, Sexuality, and Lesbian Public Cultures*. Durham, Carolina del Norte, Duke University Press.
Dale, Laura Kate (ed.) (2021). *Gender Euphoria. Stories of Joy from Trans, Non-Binary and Intersex Writers*. Londres, Unbound.
DaIy, Mary (1978). *Gyn/Ecology: The Metaethics of Radical Feminism*. Boston: Beacon.

Daney, Serge (1970). “On Salador (Cinema and Advertising)”. *Cahiers du cinéma*, issue 222, julio 1970. Disponible online con su traducción al inglés en: http://sergedaney.blogspot.com/2019/06/on-salador.html
Daumal, René (2009). “Patafísica del Fantasma”. En Cippolini, Rafael (comp.). *Patafísica: Epítomes, recetas, instrumentos & lecciones de aparato.* Buenos Aires, Caja Negra Editora.
Davis Fernando (2014). “El flâneur puto. Las poéticas y políticas de la deriva en Alberto Greco”. Ponencia presentada en las III Jornadas de Investigación sobre III Jornadas de Investigación sobre desobediencias sexuales, prácticas artísticas y agenciamientos colectivos ‘¿Qué nos ofrece la vergüenza?’. Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata.
_____ (2024). Comunicación personal, 8 de marzo 2024.
Davy, Zowie & Steinbock, Eliza (2012). “‘Sexing Up’ Bodily Aesthetics: Notes towards Theorizing Trans Sexuality”. En Hines, S. & Taylor, Y. (eds). *Sexualities: Past Reflections, Future Directions. Genders and Sexualities in the Social Sciences*. Londres, Palgrave Macmillan.
Dawn, Morgan (2013). “Gayle F and Caren P oral history interview” [Entrevista grabada]. En *Media Fan Oral History Project*, 10 de febrero 2013. Universidad de Iowa.
de Ambrosio, Marisol (2018). “Cuando las bombachas se convierten en ‘estigma’. El caso de las ‘nenas de Sandro’ y el discurso de los medios de comunicación”. En *Viator* – Revista Científica de Comunicación desde los Bordes, n.º 2, enero-junio 2018, Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Jujuy.
Debord, Guy (1974). *La Sociedad del Espectáculo* [Película]. Simar Films.
_____ (2014). *La Sociedad del Espectáculo*. Caracas, Fundación Editorial El Perro y la Rana.
de Cepeda y Ahumada, Santa Teresa (2014). “Capítulo Uno”. En *Las Moradas*. Epub Libre.
_____ (2015). “Capítulo XXIX”. En *Libro de la Vida*. Barcelona, Penguin Random House.
de Coo, Inez (s/f). “Femme Fatale, Proto-Situationist or Caricature of Freedom: The Woman as a Symbol in the Works of Guy Debord and Jean-Luc Godard”. Disponible online en: https://www.academia.edu/14072854/Femme_Fatale_Proto_Situationist_or_Caricature_of_Freedom_The_Woman_as_a_Symbol_in_the_Works_of_Guy_Debord_and_Jean_Luc_Godard
Deleuze, Gilles (1989). *Lógica del sentido*. Buenos Aires, Paidós.
_____(2002). *Nietzsche y la Filosofía*. Barcelona, Anagrama.
Deleuze, Gilles y Guattari, Félix (1990). *Kafka. Por una literatura menor*. Madrid, Ediciones Era.
_____ (2010). “Las máquinas deseantes”. En *El Antiedipo. Capitalismo y Esquizofrenia.* Barcelona, Paidós.

Denzer, Pam (2019). “Santa Teresa de Ávila, the Interior Castle, and the Spanish Inquisition”. Manuscrito sin publicar. 1 de diciembre, 2019. Disponible online en: https://www.academia.edu/4440223/St_Teresa_the_Interior_Castle_and_the_Spanish_Inquisition

Derrida, Jacques (1986). *De la Gramatología.* México, Siglo XXI Editores.

Desnos, Robert (2005). *Corps et Biens*. París, La Biblioteque Gallimard.

_____ (1927). “Journal d’une apparition”. En *La Révolution Surréaliste*, n.º 9-10, 17 de octubre 1927. Disponible online en: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5845141v/f15.item

DeWeaver, James (2013). “Lou Reed '74 Australia Funniest Press Conference EVER & Wild side + Rock 'n Roll LIVE HD”. En *James DeWeaver*, 2 de noviembre 2013 [Video de YouTube]. Disponible online en: https://www.youtube.com/watch?v=2UrhX1ilwwc

Diament, Mario (1998). “Titanicmanía y Leomanía”. En *La Nación*, 11 de abril 1998. Disponible online en: https://www.lanacion.com.ar/el-mundo/titanicmania-y-leomania-nid93253/

Didi-Huberman, Georges (2007). *La Invención de la Histeria. Charcot y la Iconografía Fotográfica de la Salpêtrière*. Madrid, Cátedra.

Disalvo, Lucas Morgan (2013). “Devorar la saliva de las Otras: atrocidad y temblor en la reinvención de una visceralidad lesbiana”. [Manuscrito sin publicar].

_____ (2016). “Conspiraciones trans entre márgenes ficcionales y placeres perversos” [Presentación]. Trans*Studies: an International Transdisciplinary Conference on Gender, Embodiment, and Sexuality, organizada por la Universidad de Arizona.

_____ (2017). “Espera, deriva y perversiones audiovisuales: *Nights in Black Leather*, Peter Berlin y un extraño caso de porno verité”. Disponible online en: https://www.academia.edu/36837026/Espera_deriva_y_perversiones_audiovisuales_Nights_in_Black_Leather_Peter_Berlin_y_un_extra%C3%B1o_caso_de_porno_verit%C3%A9

_____ (2017) “Acerca de fans, imágenes-amantes y culturas públicas del deseo” [Presentación]. XIII Jornadas Nacionales de Historia de las mujeres. VIII Congreso iberoamericano de Estudios de género: Horizontes revolucionarios. Voces y cuerpos en conflicto. Facultad de Filosofía y Letras, UBA. Disponible online en: https://www.academia.edu/40032198/Acerca_de_fans_im%C3%A1genes_amantes_y_culturas_p%C3%BAblicas_del_deseo

_____ (2019). “La irradiación como programa prometeico: Walter Benjamin, la copia y la reproducción técnica” [Presentación]. IX Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales (JIDAP), organizada por la Facultad de Artes. Disponible online en: http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/81137

_____ (2019b). “Imágenes intensas ahora: Una lectura precipitada contra las mecánicas del desencantamiento”. En *Arkadin - Revista del Departamento de Artes Audiovisuales*, n.º 8. La Plata, Papel Cosido. Disponible online en: http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/arkadin/article/view/926/1277

_____ (2020). “Desfondar el ‘caso’. Transiciones masculinas en el ojo

de la prensa sensacionalista argentina". En *Moléculas Malucas*, noviembre de 2020. Disponible online en: https://www.moleculasmalucas.com/post/desfondar-el-caso
_____ (2020b). "El fan como investigador. Una mirada retrospectiva sobre el proceso de tesis doctoral, las culturas fan y la pasión como forma de conocimiento" [Conferencia]. I Jornadas de Becarixs de Unidades de Investigación FdA (JoBUIFA). Disponible online en: http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/134584/Documento_completo.pdf-PDFA.pdf?sequence=1&isAllowed=y
_____ (2022). "Los ambiguos, los irónicos y los obvios. Ensayo sobre el dandismo en cinco imágenes contradictorias" [Manuscrito sin publicar].
Dorra, Henri (comp.) (1995). *Symbolist Art Theories. A Critical Anthology*. California: University of California Press.
DreamingLeo (2007). "Leo Mania 1998" [Video de YouTube]. Canal *DreamingLeo*, 3 de mayo 2007. Disponible online en: https://www.youtube.com/watch?v=uZhvMWwjY3I
Drury, Lindsey (2019). "Three Imagined Dances: the somatics of early modern textual mediation" [Tesis]. University of Kent. Disponible online en: https://kar.kent.ac.uk/77089/1/37DRURY%20MALS%20Final%20Thesis%20Digital.pdf
Drury, Neville (2011). *Stealing Fire from Heaven: The Rise of Modern Western Magic*. Oxford, Oxford University Press.
Duffet, Mark (2017). "I Scream Therefore I Fan? Music Audiences and Affective Citizenship". En Harrington, C. Lee, Sandvoss, Cornel & Gray, Jonathan. *Fandom, Second Edition: Identities and Communities in a Mediated World*. Nueva York, NYU Press
Dyer, Richard (1998). *Stars*. Londres, British Film Institute.
_____ (2002). "Coming out as going in. The image of the homosexual as a sad young man". En *Culture of Queers*. Londres, Routledge.
Earl, Jessie (2020). "How Slash Fiction Saved Star Trek" [Video de YouTube]. Canal *Jessie Gender*, 3 de julio 2020. Disponible online en: https://youtu.be/4N-YcVclaUI?si=wVJ9gJ9FZ1HaFdo1
_____(2020b). "Hasn't Star Trek Always Had Transgender Characters?" [Video de YouTube]. Canal *Jessie Gender*, 5 de septiembre 2020. Disponible online en: https://www.youtube.com/watch?v=0c-i_Ax97yw
Eco, Umberto (1984). "Introducción". En *Apocalípticos e Integrados*. Barcelona, Editorial Lumen.
Eliade, Mircea (1981). "Cuando se manifiesta lo sagrado". *En Lo Sagrado y Lo Profano.* Barcelona, Guadarrama/Punto Omega.
Engels, Friedrich (2010). "Carta a F. Mehring". En *Archivo Marx/Engels*, sección Correspondencia. Disponible online en: https://www.marxists.org/espanol/m-e/cartas/e1893-7-14.htm
Engels, Friedrich & Marx, Karl (2007). *Manifiesto del Partido Comunista*. Madrid, Biblioteca Nueva.

Epstein, Jean (1989). “A propósito de algunas condiciones de la fotogenia”. Alsina, Homero & Romaguera, Joaquim. *Textos y Manifiestos del Cine*. Madrid, Editorial Cátedra.
Epstein, Rob & Friedman, Jeffrey (Directores) (1995). *The Celluloid Closet* [Película]. Channel 4, Home Box Office.
Escobar, Ticio (2020). *Aura Latente: Estética. Ética. Política. Técnica*. Buenos Aires, Tinta Limón.
Fairfax, Daniel (2017). “The Cinema is a Bad Object. Interview with Francesco Casetti.” En *Senses of Cinema*, nº 83. Traducción al español por Eduardo A. Russo.
Fanlore (s.f.). “The Beatles”. En *Fanlore wiki,* recuperado el 10 de junio de 2022. Disponible online en: https://fanlore.org/wiki/The_Beatles
Farji-Neer, Anahí (2016). *Travestismo, Transexualidad y Transgeneridad en los discursos del Estado argentino. Desde los Edictos Policiales hasta la Ley de Identidad de Género*. Buenos Aires, Editorial Teseo.
Feldman-Barrett, Christine (2021). *A Women's History of the Beatles*. Londres, Bloomsbury Academic.
Fenster, Grant (Guionista y montajista) (2023). *Wisconsin Pride Part Two: Struggles and Victories* [Programa de Televisión]. PBS Wisconsin.
Ferrier, Aimee (2013). “The dangerous side of Beatlemania”. En *Far Out Magazine*, 11 de abril 2023. Disponible online en: https://faroutmagazine.co.uk/dangerous-side-of-beatlemania/
Feyrer, Gayle (1986) “The Cosmic Fuck” [Fanfic]. En *The Cosmic Collected.* Autopublicación.
_____(1994). *Virgule-L*, lista de mails [Posteo]. Publicado el 26 de octubre 1994.
_____(1995). *Virgule-L*, lista de mails [Posteo]. Publicado el 28 de septiembre 1995.
_____(2010). “Mirrors of Mind and Flesh” [Fanfic]. En *Archive of Our Own*, colección The Kirk/Spock FanFiction Archive. Disponible online en: https://archiveofourown.org/works/43957221?view_adult=true
Foley, Larry (1956). “Elvis with the rotating pelvis”. En *The Sunday Mirror*, 14 de julio 1956. Disponible online en: https://trove.nla.gov.au/newspaper/article/75860953
Ford, Sam (2014). “Fan studies: Grappling with an ‘Undisciplined’ discipline”. En *The Journal of Fandom Studies*, vol. 2, issue 1, 1 de abril 2014.
Foucault, Michel (1997). “Sex, power, and the politics of identity”. En Rabinow, Paul (ed.). *Ethics: Subjectivity and Truth*. Nueva York, The New York Press.
_____(2007). *Historia de la sexualidad 1. La voluntad de saber*. México, Siglo XXI.
Flournoy, Théodore (2015). *From India to the Planet Mars. A case of multiple personality with imaginary languages*. Princeton, University Press.
Francis, Conseula & Piepmeier, Alison (2007). “My Hair Stood on End!: Talking with Joanna Russ about Slash, Community, and Female Sexuality”. En *Journal of Popular Romance Studies*, 31 de marzo 2007. Disponible online en: https://www.jprstudies.org/2011/03/interview-joanna-russ/

Frazer, George James (1981). *La Rama Dorada: Un Estudio sobre Magia y Religión*. Madrid, Fondo de Cultura Económica.

Frazer Lamb, Patricia & Veidt, Diane L. (1986). "Romantic Myth, Transcendence, and *Star Trek* Zines". En Palumbo, Donald (ed.), *Erotic Universe: Sexuality and Fantastic Literature*. Nueva York, Greenwood Press.

Fredericks, Siobhan (1963). "A Plea for Skepticism". En *Turnabout*, nº 2, octubre 1963 [Fanzine]. Disponible online en: https://www.digitaltransgenderarchive.net/files/tx31qh944

Freud, Sigmund (1985). "Tres ensayos de teoría sexual" en *Obras Completas*, vol. VII. Buenos Aires, Amorrurtu Ediciones.

Frogayyyy (2022). *Tumblr* personal [Posteo]. Publicado el 4 de marzo 2022.

Frye, Northrop (1969). *Fearful Symmetry: A Study of William Blake*. New Jersey, Princeton University Press.

Furman, Ezra (2018). *Lou Reed's Transformer*. Nueva York, Bloomsbury Academic.

Game, Jérôme (2008). "Critique de la critique du «spectacle». Jacques Rancière entretien avec Jérôme Game". *Revue internationale des livres et des idées*, n.º 12, diciembre 2008.

Gilman, Sander (1993). "The image of the hysteric". En Gilman, Sander, King, Helen, Porter, Roy, Rousseau, G. S. & Showalter, Elaine (eds.). *Hysteria Beyond Freud*. Berkeley, University of California Press.

Glen, Patrick (2017). "'Oh You Pretty Thing!': How David Bowie 'Unlocked Everybody's Inner Queen' in spite of the music press". En *Contemporary British History*, vol. 31, issue 3. Disponible online en: https://www.academia.edu/73116166/_Oh_You_Pretty_Thing_How_David_Bowie_Unlocked_Everybody_s_Inner_Queen_in_spite_of_the_music_press

GLF (1971). *Gay Liberation Front Manifesto* [Autopublicación]. Disponible online en: https://archive.org/details/sparrowsnest-10355/page/9/mode/2up

González García, Ángel (2007). "(E)Videntemente". En *Pintar sin tener ni idea y otros ensayos de arte*. Madrid, Ediciones Asimétricas.

Griffin, Susan (1996). "To Love the Marigold. The Politics of Imagination". En *Whole Earth Review*, n.º 89, primavera 1996. Disponible online en: https://wholeearth.info/p/whole-earth-review-spring-1996?format=spreads&index=0

Green, Richard (1969). En Green, Richard y Money, John (eds.). *Transsexualism and Sex Reassignment*. Baltimore: The John Hopkins Press.

Gregory, Georgina (2002). "Masculinity, sexuality and the visual culture of glam rock". En *Culture & Communication*, vol. 5. nº 2, verano 2002. Disponible online en. https://core.ac.uk/download/pdf/42137082.pdf

Ginsberg, Allen (2018). "Aullido". En *Ginsberg Esencial*. Barcelona, Anagrama Compendium.

Gubern, Roman (2005). *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*. Barcelona, Anagrama.

Hagen, Damien (2023). “Regeneration and Trans Possibility in Doctor Who”. En *Transformative Works and Cultures*, nº 39. Disponible online en: https://doi.org/10.3983/twc.2023.2281.

Hall, Stuart (1975). “Encoding and decoding in the television discourse”. En *Culture, Media, Language: Working Papers in Cultural Studies*. Londres: Hutchinson.

Hansen, Miriam (1991). *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film*. Cambridge: Harvard University Press.

Hanson, Alan (2010). “Hound Dog” on ’56 Berle Show Was Elvis' Top R&R Moment”. En *The Elvis History Blog*, octubre 2010. Disponible online en: http://www.elvis-history-blog.com/elvis-milton-berle.html

Hayward, Susan (2018). *Cinema Studies. The Key Concepts*. Nueva York, Routledge.

Hedegaar, Erik (2001). “Backstreet Boys: Los Chicos de la Burbuja”. En *Rolling Stone*, 14 de diciembre del 2001. Disponible online en: https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/los-chicos-de-la-burbuja-nid584955/

Hein, Henrich (1922). “Heinrich Heine’s Musical Feuilletons”. En *The Musical Quarterly*, vol. 8, nº 1, enero de 1922. Disponible online en: https://www.jstor.org/stable/738167?seq=1

Hentoff, Nat (1966). “Playboy Interview: Bob Dylan”. En *Playboy Magazine*, marzo 1966.

Jay, Prosser (1998). *Second Skins: The Body Narratives of Transsexuality*. New York: Columbia University Press.

Hills, Matthew (2002). *Fan Cultures*. Londres, Routledge.

Hollibaugh, Amber (2000). *My Dangerous Desires: A Queer Girl Dreaming Her Way Home*. Durham, Carolina del Norte, Duke University Press.

Hooks, bell (1992). “The Oppositional Gaze. Black Female Spectators”. En *Black Looks: Race and Representation*. Boston, South End Press.

Huhtamo, Erkki (2006). “Elementos de pantallología”. Revista *Miradas*, La Habana, EICTV. Material bibliográfico de la materia Análisis y Crítica, Facultad de Bellas Artes, UNLP.

Iibnf (2007). “Smallville: A Bitter Disappointment” [Posteo]. En *Livejournal*, 27 de marzo 2007. Disponible online en: https://iibnf.livejournal.com/1310613.html

Invernizzi, Hernán y Gociol, Judith (2016). “Los libros infantiles prohibidos por la dictadura militar en Argentina”. En *ContraHegemonía Web*, dossier “A 40 años del golpe. Trazar puentes entre pasado y futuro”, 21 de marzo 2016. Disponible online en: https://contrahegemoniaweb.com.ar/2016/03/21/los-libros-infantiles-prohibidos-por-la-dictadura-militar-en-argentina/

Irigaray, Juan Ignacio (2009). “Las fans de Sandro quieren venerar su corazón estirpado”. En *El Mundo*, 25 de noviembre 2009. Disponible online en: https://www.elmundo.es/america/2009/11/24/gentes/1259078889.html

James, Susan (1997). *Passion and Action. The Emotions in Seventeenth-Century Philosophy*. Oxford, Clarendon Press.

Jeffreys, Sheila (1997). “Transgender Activism: A Lesbian Feminist Perspective”. En *Journal of Lesbian Studies*, vol. 1, n.º 3-4.
_____ (2014). *Gender Hurts: A Feminist Analysis of the Politics of Transgenderism*. Nueva York: Routledge.
Jenkins, Henri (1992). *Textual Poachers: Television Fans and Participatory Cultures*. Londres, Routledge.
Jenkins, Richard (2000). “Disenchantment, Enchantment and Re-Enchantment: Max Weber at the Millennium”. En *Max Weber Studies*, vol 1., nº1, noviembre 2000.
Jenson, Joli (1992). “Fandom as Pathology: The Consequences of Characterization”. En Lewis, Lisa A. (ed.), *The Adoring Audience. Fan Culture and Popular Media*. Londres, Routledge.
Johnson, Paul (1964). “The menace of Beatleism. I refuse to believe the Beatles and their like are what the youth of Britain want ”. En *The New Statesman*, 28 de Febrero, 1964. Disponible online en: https://www.newstatesman.com/archive/2022/10/archive-menace-beatlism
Jones, Robert (1966). “Notable Trials”. En McLintock, A. H. (comp.). *An Encyclopedia of New Zealand*. Nueva Zelanda, R. E. Owen, Government Printer.
Josephson-Storm, Jason Ānanda (2017). *The Myth of Disenchantment: Magic, Modernity, and the Birth of the Human Sciences*. Chicago, University of Chicago Press.
Jung, Carl W. (2009). *The Red Book. Liber Novus*. Nueva York, W.W. Norton & Company.
Keller, Vera (2011). “The ‘lover’ and the early modern fandom”. En *Transformative Works and Cultures*, vol 7. Disponible online en: http://journal.transformativeworks.org/index.php/twc/article/view/351
Killjoy, Margaret (ed.) (2009). *Mythmakers & Lawbreakers: Anarchist Writers on Fiction*. Reino Unido, AK Press.
Kristeva, Julia (2015). “The Passion According to Teresa of Avila”. En Kearney, Richard & Treanor, Brian. *Carnal Hermeneutics*. Nuev York, Fordham University Press.
_____ (2015b). *Teresa, My Love. An Imagined Life of the Saint of Avila*. Nueva York, Columbia University Press.
Koepnick, Lutz (1999). *Walter Benjamin and the Aesthetics of Power*, Nebraska, University of Nebraska Press.
Labarthé, André (1996). “L' espace, le temps, le hasard, le noir, la neige”. En *Cahiers du cinéma*, nº 489. Traducción al español por Eduardo A. Russo. Disponible en: https://www.studocu.com/es-ar/document/escuela-nacional-de-experimentacion-y-realizacion-cinematografica/medios/01-labarthe-andre-l-espace-le-temps/29155744
Lacan, Jacques (1973). Seminario 20 de 1972-1973, clase 7, “Otra vez/Encore”, 20 de febrero de 1973. Disponible online en: https://www.lacanterafreudiana.com.ar/2.1.9.7%20CLASE%207%20%20S20.pdf

Laplanche, Jean & Pontalis, Jean-Bertrand (1996). “Perversión”. En Laplanche, Jean & Pontalis, Jean-Bertrand & Lagache, Daniel (eds.). *Diccionario de Psicoanálisis*. Buenos Aires, Paidós.

Lareo, Ana Laura (2022). “La sexualidad transmasculina en la comunidad BDSM bonaerense (2010-2022)”. Ponencia presentada en la mesa “Políticas sexuales, géneros y afectos” del VI Congreso Género y Sociedad en Córdoba. Disponible online en: https://ffyh.unc.edu.ar/publicaciones/wp-content/uploads/sites/35/2023/05/Actas6CongresoGenero.pdf

Laqueur, Thomas (2000). *El Sexo Solitario: Una Historia Cultural de la Masturbación*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Le Brun, Charles (1702). *Méthode pour apprendre à dessiner les passions. Proposée dans une conférence sur l'expression générale et particulière.* Amsterdam, Chez François van-der Plaats. Disponible online en: https://archive.org/details/mthodepourappren00lebr/page/n5/mode/2up

León, Alejandro (2007). “Gilles Deleuze: El Pensamiento como Pasión”. En Revista *Estudios de Filosofia*, vol 6. Disponible online en: http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/estudiosdefilosofia/article/view/1278/1233

Leonard, Candy (2014). “’Beatleness’ with Candy Leonard” [Entrevista en video]. Canal *Jojo LaRiccia*, 21 de octubre 2014. Disponible online en: https://www.youtube.com/watch?v=yF5dDASCh_A

Littman, Lisa (2018). “Rapid-onset gender dysphoria in adolescents and young adults: A study of parental reports. / Parent reports of adolescents and young adults perceived to show signs of a rapid onset of gender dysphoria”. En *PLoS ONE*, vol. 13, nº8. Disponible online en: https://journals.plos.org/plosone/article?id=10.1371/journal.pone.0202330

Love, Heather (2007). *Feeling Backward. Loss and The Politics of Queer History*. Cambridge, Harvard University Press.

Löwy, Michael (2007). *La Estrella de la Mañana: Surrealismo y Marxismo*. Buenos Aires: Ediciones El Cielo por Asalto.

Lucas, Cody (2021). “Effects of Testosterone” [Fan Art]. En *Transtektual*, Tumblr, 29 de mayo 2021. Disponible online en: https://kirksfattitties.tumblr.com/post/652577790157357057/just-a-little-infosheet-i-made-about-some-effects#notes

Lumiere Louis (1985). *L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat* [Película]. Société Lumière.

Manovich, Lev (2005). “La interfaz”. En *El Lenguaje de los Nuevos Medios de Comunicación. La Imagen en la Era Digital*. Barcelona, Paidós Comunicación 163.

Marano, Florencia (Directora) (2009). *El Test de la Vida Real* [Película]. Xarxa de Televisions Locals (XTVL), SF Producciones.

Marcus, Greil (2005). *Rastros de Carmín. Una historia secreta del siglo XX*. Barcelona, Anagrama.

Marchant, Diane (1974). "A Fragment Out of Time" [Fanfic]. En *Grup* fanzine, nº3, septiembre de 1974.
_____ (1975). "Pandora's Box... Again". En *Grup* fanzine, nº4, septiembre de 1975.
Margithazi, Béja (2012). "'Last night I was in the Kingdom of Shadows.' The Role of Body and Senses in Various 'First Contact' Narratives". En *Apertúra*. Disponible online en: https://www.aper tura.hu/2012/osz/margithazi-the-role-of-body-and-senses
Markley, Robert (2005). *Dying Planet. Mars in Science and the Imagination*. Durham, Carolina del Norte, Duke University Press.
Martin, Ellis & Ozma, Zach (eds.) (2019). *We Both Laughed in Pleasure. The Selected Diaries of Lou Sullivan 1961-1991*. Nueva York, Nightboat Books.
Másmela, Carlos (1997). "Copia y simulacro en *El Sofista* de Platón". En Estudios de Filosofia, n.º 15-15, febrero-agosto 1997.
Mayne, Judith (1993). *Cinema and Spectatorship*. Londres, Routledge.
McCullough, Madeline (2014). "Mass Hysteria Case Study: Don't Worry it's Just Beatlemania" [Presentación]. Southwest Popular/American Culture Association Panel Presentation. Disponible online en: https://www.academia.edu/7814092/Mass_Hysteria_Case_Study_Don_t_Worry_it_s_Just_Beatlemania
Medlicott, R.W. (1955). "Paranoia of the Exalted Type in a Setting of Folie a Deux: A Study of Two Adolescent Homicides". En *British Journal of Medical Psychology*, vol. 28, nº4.
Mesquita, Andrés (2013). "P(a)nk. En Red Conceptualismos del Sur (eds.). Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta. Sáenz Peña, UNTREF-MNCARS.
Metz, Christian (1970). "Lo dicho y lo no dicho en el cine: ¿hacia la decadencia de un cierto verosímil?", en VVAA. (1970). *Lo Verosímil*. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo.
_____ (2001). *El Significante Imaginario: Psicoanálisis y Cine*. Barcelona, Paidós.
_____ (2002). "Sobre la impresión de realidad en el cine". En *Ensayos sobre la significación en el cine [1964-1968]*. Barcelona, Paidós.
Meyerowitz, Joanne (1998). "Sex Change and the Popular Press. Historical Notes on Transsexuality in the United States, 1930–1955". En *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, vol 4, issue 2.
_____ (2002). *How Sex Changed. A History of Transsexuality in the United States*. Cambridge, Harvard University Press.
Micropolíticas de la Desobediencia Sexual (2014). "¿Qué pueden hacerle las desobediencias sexuales a la historia del arte?". Texto leído en Degenerando Buenos Aires. II Jornadas Interdisciplinarias de Géneros y Disidencia Sexual. Buenos Aires.
Ministerio de Cultura y Educación (1977). "Subversión en el ámbito educativo (Conozcamos a nuestro enemigo)". Resolución n.º 538. 27 de octubre 1977. Buenos Aires. Disponible online en: http://www.bnm.me.gov.ar/giga1/documentos/EL003637.pdf

Missé, Miquel (2013). *Transexualidades. Otras miradas posibles*. Barcelona, Ed. Egales.
Montgomery, Patrick (Director) (1982). *The Compleat Beatles* [Película]. Estados Unidos, Metro Goldwyn-Mayer.
Montgomery, Paul (1966). "The Beatles Bring Shea to a Wild Pitch of Hysteria". En *New York Times*, 24 de agosto. Disponible online en: https://www.nytimes.com/1966/08/24/archives/the-beatles-bring-shea-to-a-wild-pitch-of-hysteria.html
Morin, Edgar (1972). *El Cine y el Hombre Imaginario*. Barcelona, Editorial Seix Barral.
Mulvey, Laura (2001). "Placer visual y cine narrativo". En Wallis, Brian (ed.). *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Madrid, Akal.
Muñoz, José Esteban (1999). *Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics*. Minneapolis, University of Minnesota Press.
Murray, Margaret (1921). *The Witch-Cult in Western Europe*. A Study in Antropology. Oxford, Clarendon Press.
Nante, Bernardo (2015). *El Libro Rojo de Jung. Claves para la comprensión de una obra inexplicable*. Buenos Aires, El Hilo de Ariadna.
Ngai, Sianne (2005). *Ugly Feelings*. Cambridge, Harvard University Press.
_____(2012). *Our Aesthetic Categories: Zany, Cute, Interesting*. Cambridge, Harvard University Press.
Norberg, Marti (1976). Correspondencia con Lou Sullivan, 28 de septiembre 1976. En *Digital Transgender Archive*. Disponible online en: https://www.digitaltransgenderarchive.net/files/vt150j32w
Oishi, Eve (2006). "Visual Perversions: Race, Sex, and Cinematic Pleasure". En *Signs*, vol. 31, nº3. Chicago, The University of Chicago Press.
Online Etymology Dictionary (s.f.). "Fan". En *Online Etymology Dictionary*, recuperado el 28 de junio de 2022. Disponible online en: https://www.etymonline.com/word/fan
Oudart, Jean-Pierre (1997). "La Sutura". En *Banda Aparte*. Formas de Ver. Ediciones La Mirada.
Paracelso (1974). *Obras Selectas.* Buenos Aires, Ediciones Esotéricas.
Paul, Robert William (1901). *Countryman and the Cinematograph* [Película]. Paul's Animatograph Works.
Peiró, Claudia (2021). "Debbie Hayton: la trans que reniega de la ideología transgénero y critica la negación de la biología". En *Infobae*, 28 de agosto 2021. Disponible online en: https://www.infobae.com/sociedad/2021/08/28/debbie-hayton-la-trans-que-reniega-de-la-ideologia-transgenero-y-critica-la-negacion-de-la-biologia/
_____ (2023)."Mi hija ahora dice que es varón, ¿qué hago?': duros testimonios de madres de adolescentes con disforia de género repentina". En *Infobae*, 5 de agosto 2023. Disponible online en: https://www.infobae.com/sociedad/policiales/2023/08/05/mi-hija-ahora-dice-que-es-

varon-que-hago-duros-testimonios-de-madres-de-adolescentes-con-disforia-de-genero-repentina/
_____(2023b). “La agrupación de Madres de adolescentes con disforia de género pide reformar la Ley de Identidad de Género”. En *Infobae*, 17 de noviembre 2023. Disponible online en: https://www.infobae.com/sociedad/2023/11/17/la-agrupacion-de-madres-de-adolescentes-con-disforia-de-genero-pide-reformar-la-ley-de-identidad-de-genero/
_____ (2024). “Hoy mi hija sería trans si yo me hubiese asustado con la denuncia que me hicieron’: hablan madres de chicas que volvieron de la disforia”. En *Infobae*, 13 de julio 2024. Disponible online en: https://www.infobae.com/sociedad/2024/07/13/hoy-mi-hija-seria-trans-si-yo-me-hubiese-asustado-con-la-denuncia-que-me-hicieron-hablan-madres-de-chicas-que-volvieron-de-la-disforia/
_____ (2024b).
Penley, Constance (1997). *NASA/Trek: Popular Science and sex in America*. Londres, Verso Books.
Perlongher, Néstor (1996). “Avatares de los muchachos de la noche”. En *Prosa Plebleya, Ensayos 1980-1992*. Buenos Aires, Colihue.
Petraglia, María (2007). “La noche, se perdió en tu pelo…”. En *De todos los días*, 15 de abril 2007. Disponible online en: https://detodoslosdias.wordpress.com/2007/04/15/casamiento-de-sandro/
Pevney, Joseph (Director) (1967). “Amok Times” [Episodio televisivo]. *Star Trek*, episodio 1, temporada 2, 15 de septiembre 1967.
Pizarnik, Alejandra (1963). “En honor de una pérdida”. En Revista *Sur*, nº 283, Buenos Aires.
Platón (1992). *La República*, Libro VII, 514a1 - 517c1. Madrid, Editorial Gredos.
Podolsky, Edward & Wade, Carlson (1960). *Travestism Today: The Phenomena of Men Who Dress as Women*. Nueva York, Epic Publishing Co.
Pratt, Minnie Bruce (1995). “Stripped”. En *S/HE*. Ithaca, New York, Firebrand Books. Disponible online en: http://peligrosaspalabras.blogspot.com/2008/06/minnie-bruce-prattee-uu1946.html
Popov, Aleksandr (2014). “The Beatles - Beatlemania! (London 1964)” [Video de YouTube]. Canal *Aleksandr Popov*, 6 de enero 2014. Disponible online en: https://www.youtube.com/watch?v=z8qVDxLfqls
Preciado, Paul B. (2010). *Pornotopía: Arquitectura y sexualidad en ‘Playboy’ durante la guerra fría*. Barcelona, Anagrama.
Principios de Yogyakarta (2007). “Principios de Yogyakarta. Principios sobre la aplicación de la legislación internacional de derechos humanos en relación con la orientación sexual y la identidad de género”. Disponible online en: http://yogyakartaprinciples.org/wp-content/uploads/2016/08/principles_sp.pdf
Procopio, Pablo (2018). “Las nenas de Sandro: ‘Roberto era un caballero que sabía respetar a las mujeres’”. En *Infobae*, 29 de marzo 2018. Disponible online en:

https://www.infobae.com/gente/personajes/2018/03/29/las-nenas-del-gitano-roberto-era-un-caballero-que-sabia-respetar-a-las-mujeres/
QueerPornTV (2010). "Queer Porn TV Interviews James Darling!" [Video de YouTube]. En *QueerPornTV*, 11 de octubre 2010. Disponible online en: https://www.youtube.com/watch?v=2UrhX1ilwwc
Radi, Blas (2019). "Políticas del conocimiento: hacia una epistemología trans*". En López, Mariano. *Los mil pequeños sexos. Intervenciones críticas sobre políticas de género y sexualidades*. Sáenz Peña, EDUNTREF.
Rancière, Jacques (2007). *El Desacuerdo. Política y Filosofía*. Buenos Aires, Nueva Visión.
_____ (2008). "El teatro de las imágenes". En Jaar, Alfredo (ed). *La Política de las Imágenes*. Santiago de Chile, Metales Pesados.
_____ (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires, Manantial.
_____ (2011). "Montaje dialéctico, montaje simbólico". En *El Destino de las Imágenes*. Buenos Aires, Editorial Prometeo.
_____ (2011b). *Mallarmé: The Politics of the Siren*. Nueva York, Continuum.
_____ (2019). *Disenso. Ensayos sobre Estética y Política*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
Raymond, Janice (1979). *The Transsexual Empire: The Making of the She-Male*. Boston: Beacon.
Redcrabdue (2013). "Peter Jackson Interview about Heavenly Creatures 1994" [Video de YouTube]. 16 de julio 2013. Disponible online en: https://www.youtube.com/watch?v=E1xHSc40Kuw&t=144s
Reich, Wilhelm (1971). *Psicología de Masas del Fascismo*. Madrid, Editorial Ayuso.
Renay (2014). "Communities: Color Outside the Lines". En *Strange Horizons*, 13 de octubre 2014. Disponible online en: http://strangehorizons.com/non-fiction/columns/communities-color-outside-the-lines/
Represa, Marta (2023). "Cult Filmmaker Kenneth Anger on His Love of the Occult". En *AnOther Mag*, 25 de mayo 2023. Disponible online en: https://www.anothermag.com/design-living/14890/cult-filmmaker-kenneth-anger-on-his-relationship-with-the-occult
Reynolds, Simon (2017). *Como un golpe de rayo. El glam y su legado, de los setenta al siglo XXI*. Buenos Aires, Caja Negra.
Risler, Julia (2018). *La acción psicológica. Dictadura, inteligencia y gobierno de las emociones (1955-1981)*. Buenos Aires, Tinta Limón.
Rodemeyer, Lanei M. (2018). *Lou Sullivan Diaries (1970-1980) and Theories of Sexual Embodiment. Making Sense of Sensing*. Nueva York, Springer International Publishing.
Rodríguez, Montserrat Salazar (2015). "Las llamaban histéricas: movimiento fan desde una perspectiva de género". Témpora Revista de Historia y Sociología de la Educación , n° 18. Disponible online en: https://riull.ull.es/xmlui/bitstream/handle/915/4730/TM_18_%282015%29_04.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Rolnik, Suely (2013). “Geopolítica del rufián”. En Guattari, Félix & Rolnik, Suely. *Micro política. Cartografías del Deseo*. Buenos Aires, Tinta Limón.
Rosemont, Penelope (1998). *Surrealist Women. An International Anthology*. Texas, The University of Texas Press.
Roudinesco, Èlizabeth (2023). “La galaxia del género”. En *El Yo Soberano. Ensayo sobre las Derivas Identitarias*. Barcelona, Penguin Random House.
Russ, Joanna (2014). “Pornography by Women, For Women, With Love”. En Hellekson, Karen & Busse, Kristina (eds.), *The Fan Fiction Studies Reader*. Iowa, University of Iowa.
Ruth, Cinthia (2024). “Cambió de género cuando era menor, se arrepintió y volvió a tramitar el DNI de mujer: culpó a sus padres por haberlo permitido”. En Infobae, 4 de julio 2024. Disponible online en: https://www.infobae.com/sociedad/2024/07/04/cambio-de-genero-cuando-era-menor-se-arrepintio-y-volvio-a-tramitar-el-dni-de-mujer-culpo-a-sus-padres-por-haberlo-permitido/
S/A (1964). “Beatles reaction puzzles even psychologists”. En Science News, vol. 85, nº 9, 29 de febrero 1964. Disponible online en: https://www.sciencenews.org/archive/beatles-reaction-puzzles-even-psychologists
S/A (2002). “El impacto cultural de Los Beatles en la sociedad argentina de los años 60”. En *Clarín*, 14 de octubre, 2002. Disponible online en: https://www.clarin.com/sociedad/impacto-cultural-beatles-sociedad-argentina-anos-60_0_S1GGnsmlCYe.html
S/A (2021). “El día S (de Sandro) en Nueva York” [Posteo]. En *Sandro Memorabilia*, 4 de enero 2021, Disponible online en: http://sandromemorabilia.blogspot.com/2021/01/el-dia-s-de-sandro-en-nueva-york.html?view=snapshot
sailorcreampuff (2020). “Some Fascinating Developments” [Fanfic]. En *Archive of Our Own*, 2 de diciembre 2020. Disponible online en: https://archiveofourown.org/works/27834226/chapters/68143561
Salzano, Juan (ed.) (2008). *Nosotros, los Brujos. Apuntes de Arte, Poesía y Brujería*. Buenos Aires, Santiago Arcos Editora.
Sánchez Adalid, Jesús (2015). “Santa Teresa de Jesús, una santa en rebeldía”. En *La Razón*, 7 de marzo, 2015. Disponible online en: https://www.larazon.es/religion/santa-teresa-de-jesus-una-santa-en-rebeldia-LH9108638/
Santos, Michelle L. (2020). “Queer affective literacies: examining ‘rotten’ women’s literacies on Japan”. En *Japan: Critical Arts – South-North Cultural and Media Studies*, vol. 34, issue 5. Taylor & Francis online.
Scahill, Andrew (2012). “‘Wonderful, Heavenly, Beautiful, and Ours’: Lesbian Fantasy and Media(ted) Desire in Heavenly Creatures”. En *Journal of Lesbian Studies*, vol. 16, nº3. Disponible online en: https://www.academia.edu/3258459/_Wonderful_Heavenly_Beautiful_and_Ours_Lesbian_Fantasy_and_Media_ted_Desire_in_Heavenly_Creatures

Schenquer, Laura (comp.) (2022). *Terror y consenso. Políticas culturales y comunicacionales de la última dictadura*. La Plata, EDULP.
Scott, Suzane (2019). *Fake Geek Girls: Fandom, Gender, and the Convergence Culture Industry*. Nueva York, NYU Press.
Scott, Joan W. (2001). "Experiencia". En Revista de Estudios de Género *La Ventana*, vol. 2, n.º 13. Disponible online en: http://148.202.18.157/sitios/publicacionesite/pperiod/laventan/Ventana13/ventana13-2.pdf
Sedgwick, Eve K. (1994). *Tendencies.* Londres, Routledge.
Segall, Stu (Director) (1980). *Insatiable*. [Película]. Estados Unidos.
Sennett, Mack (1913). *Mabel's Dramatic Career* [Película]. Keystone Studios.
Serano, Julia (2012). "Privilegio Cisexual". En *La Chica del Látigo. Una mujer transexual opina acerca del sexismo y el chivo expiatorio de la feminidad* , capítulo 8. Traducción Akntdz Chk. Disponible online en: https://www.smujerescoahuila.gob.mx/wp-content/uploads/2020/05/Privilegio-Cisexual.pdf
_____ (2018). "Everything You Need to Know About Rapid Onset Gender Dysphoria". En *médium*, 22 de agosto 2018. Disponible online en: https://juliaserano.médium.com/everything-you-need-to-know-about-rapid-onset-gender-dysphoria-1940b8afdeba
Short, Robert (2002). *The Age of Gold. Surrealist Cinema*. Persistence of Vision, vol. 3. Londres, Creation Books.
Shoshanna (2007). "Sexuality and slash fandom" [Posteo]. En *Livejournal.* 27 de marzo 2007, Disponible online en: https://the-shoshanna.livejournal.com/131207.html
Smith, Brice D. (2017). *Lou Sullivan: Daring to Be a Man among Men*. Oakland, Transgress Press.
Sontag, Susan (2007). "Fascinante Fascismo". En *Bajo el Signo de Saturno*. Buenos Aires, Editorial DeBolsillo.
Soto Calderón, Andrea (2020). *La Performatividad de las Imágenes*. Santiago de Chile, Ediciones Metales Pesados.
_____ (2022). *Imaginación Material*. Santiago de Chile, Ediciones Metales Pesados.
Stacey, Jackie (1987). "Desperately Seeking Difference". En *Screen*, Volume 28, Issue 1. Disponible online en: https://mediaresearchmethods.wordpress.com/wp-content/uploads/2013/04/desp-seek-diff.pdf
Staiger, Janet (2000). *Perverse Spectators. The Practices of Film Reception*. Nueva York, New York University Press.
Stoller, Robert J. (1985). "Female (Versus Male) Travestism". En *Sex and Gender. The Development of Masculinity and Femininity*. Londres, Karnac Books.
Stryker, Susan (1999). "Portrait of a Transfag Drag Hag as a Young Man: The Activist Career of Louis G. Sullivan". En More, Kate & Whittle, Stephen (eds.). *Reclaiming Gender: Transsexual Grammars at the Fin de Siècle*. Londres, Cassells.

_____ (2008). “Dungeon Intimacies: The Poetics of Transsexual Sado-masochism”. En *Parallax*, vol. 4, issue 1. Londres, Routledge. Disponible online en: https://zero.sci-hub.se/3011/10cd97e9fcf3662ecd98537c100c5251/stryker2008.pdf
Stryker, Susan & Whittle, Stephen (2006). *The Transgender Studies Reader 1*. Nueva York, Routledge.
Stryker, Susan & Aizura, Aren (eds.) (2013). *The Transgender Studies Reader 2*. Nueva York, Routledge.
Suárez, Josefa (2010). “Sandro, el Elvis Presley de Argentina, brilló en América”. En ABC, 5 de enero 2010. Disponible online en: https://www.abc.com.py/edicion-impresa/artes-espectaculos/sandro-el-elvis-presley-de-argentina-brillo-en-america-56612.html
Sullivan, Lou (1978). “The first complete female-to-male story. *Emergence*, a transsexual autobiography”. En *GPU News*, vol. 7, n.º 5, febrero 1978. Digital Library University of Wisconsin, Madison. Disponible online en: https://digital.library.wisc.edu/1711.dl/VTGBQNYT5NWRD85
_____ (1979). Aplicación para el Stanford University Gender Dysphoria Program. En *Digital Transgender Archive*. Disponible online en: https://www.digitaltransgenderarchive.net/files/5999n343n
_____ (1979b). Correspondencia con Virginia Prince, 7 de febrero 1979. En *Digital Transgender Archive*. Disponible online en:https://www.digitaltransgenderarchive.net/files/000000043
_____ (1979c). Correspondencia con Nicholas Ghosh, 29 de noviembre 1979. En *Digital Transgender Archive*. Disponible online en: https://www.digitaltransgenderarchive.net/files/zp38wc820
_____ (1979d). Aplicación para el Stanford University Gender Dysphoria Program, 17 de octubre 1979. En *Digital Transgender Archive*. Disponible online en: https://www.digitaltransgenderarchive.net/files/7h149p92b
_____ (1980). Correspondencia con Judy Van Masdaam, 22 de marzo 1980. En *Digital Transgender Archive*. Disponible online en: https://www.digitaltransgenderarchive.net/files/tb09j572s
_____ (1980b). Correspondencia con Angelo Tornabene. En *Digital Transgender Archive*. Disponible online en: https://www.digitaltransgenderarchive.net/files/6108vb339
_____ (1985). *Information for the Female to Male Cross Dresser and Transsex-ual*
_____ (1986). Correspondencia con corresponsal anónimo, 13 de abril 1986. En *Digital Transgender Archive*. Disponible online en: https://www.digitaltransgenderarchive.net/files/mg74qm138
_____ (1987). Correspondencia con Paul Walker, 30 de enero 1987. En *Digital Transgender Archive*. Disponible online en: https://www.digitaltransgenderarchive.net/files/sx61dm39d
_____ (2021). *Youngman. Selected Diaries 1961-1991*. Londres, Penguin

Random House.
Tacetta, Natalia (2020). “Espectáculo y emancipación: Sobre los usos de la imagen”. En Cormick, Gustavo et al (comp.). *La filosofía francesa en debate: Discusiones epistemológicas en torno a sus problemáticas contemporáneas*. Buenos Aires, Editorial Teseo.
Taroff, Boris (2015). “The Spectacle Within: Symbolist Painting and Minimalist Mise-en-Scène”. En *Nineteenth Century Theatre and Film*, vol. 24, issue 2.
Taylor, A. J. W. (1966). “Beatlemania – a study on teenage enthusiasm”. *British Journal of Social & Clinical Psychology*, vol. 5, issue 2, 1 de junio 1966.
Thacker, Eugene (2013). “The period of the sleeping fits”. En *MetaMute*, 16 de octubre 2013. Disponible online en: https://www.metamute.org/editorial/occultural-studies-column/period-sleeping-fits
Theophanidis, Phillipe (2010). “Cover of the 1983 edition of Guy Debord’s *Society of the Spectacle*”. En *Aphelis*, 6 de octubre 2010. Disponible online en: https://aphelis.net/cover-debord-society-spectacle/
Todorov, Tzevetan (1970). “Introducción”, en VVAA. En *Lo Verosímil*. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo.
Tolkien, J. R. R. (2015). “Sobre los cuentos de hadas”. En Tolkien, Christopher (ed.) *Los Monstruos, los Críticos y Otros Ensayos.* Epub Libre.
Toscano, Alberto (2010). *Fanaticism. On the uses of an idea*. Londres, Verso.
Valens, Ana (2017). “Science fiction gets real in this brazen trans literature collection”. En *Daily Dot*, 20 de septiembre 2017. Disponible online en: https://www.dailydot.com/irl/meanwhile-elsewhere-trans-literature/
Vance, Carol (comp.) (1984). *Pleasure and Danger: Exploring Female Sexuality*. Boston, Routledge & Kegan Paul.
Van Maasdam, Judy (1980). Carta de rechazo de la petición de Lou Sullivan al Stanford University’s Gender Dysphoria Program, 12 de marzo 1980. En *Digital Transgender Archive*. Disponible online en: https://www.digitaltransgenderarchive.net/files/6w924b83q
Vaso (2011). Fanaticos de Justin Bieber [CQC] [Video de YouTube]. En Vaso, 17 de octubre 2011. Disponible online en: https://www.youtube.com/watch?v=c5q_BPacvcA
von Schrenck-Notzing, Albert (1923). *Phenomena of Materialisation: A Contribution to the Investigation of médiumistic Teleplastics*. Londres, K. Paul, Trench, Trubner, E. P. Dutton.
Wallenstein, Sven-Olov & West, Kim (2013). “Senses of the Sensible: Interview with Jacques Rancière”. En *SITE*, 16 de agosto 2013. Disponible online en: https://www.sitezones.net/from-the-vault/senses-of-the-sensible
Watts, Michael (1972). “Oh You Pretty Thing”. En *Melody Maker*, 22 de enero 1972. Disponible online en: https://www.bowiebible.com/1972/01/22/bowie-im-gay-and-always-have-been/
Webb, Erin (2012). “Slash as a Genre”. [Tesis]. American University.
Weber, Max (1946). “Science as a vocation”. En Gerth H. H. & Wright Mills, C. (eds.). *From Max eber: Essays in Sociology*. New York, Oxford University Press.

_____ (2012). *La Ética Protestante y el Espíritu del Capitalismo*. Ciudad de México, Centro de Cultura Económica.
Wickman, Forrest (2013). ""BEATLEMANIA!" Is Born". En *Slate*, 24 de octubre 2013. Disponible online en: https://slate.com/culture/2013/10/beatlemania-origin-50-years-ago-the-beatles-played-london-palladium-and-the-term-beatlemania-was-born.html
Wilchins, Riki Anne (1997). "How does it costs to tell the truth?". En *Read My Lips. Sexual Subversion and the End of Gender*. Nueva York, Firebrand Books.
Williams, Linda (1989). *Hard Core: Power, Pleasure and 'The Frenzy of The Visible*. University of California Press.
_____ (1991). "Film Bodies: Gender, Genre, and Excess". En *Film Quarterly*, vol. 44, nº 4. Disponible online en: http://faculty.las.illinois.edu/rrushing/470j/ewExternalFiles/Williams%E2%80%94Film%20Bodies.pdf
_____ (2004). *Porn Studies*. Durham, Carolina del Norte, Duke University Press.
Willis, Ellen (1993). "Feminism, moralism and pornography". En NYLS Law Review, vol. 38, issue 1, enero 1993. Disponible online en: https://digitalcommons.nyls.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2126&context=nyls_law_review
Wilson, Anna (2016). "The role of affect in fan fiction". En *Transformative Works and Cultures*, vol. 21. Disponible online en: https://journal.transformativeworks.org/index.php/twc/article/view/684
Winder, AJ (2022). "Spock Taught Me to Accept Myself as a Transgender Man". En *StarTrek.com*, 26 de marzo 2022. Disponible online en: https://www.startrek.com/en-un/news/spock-taught-me-to-accept-myself-as-a-transgender-man
Winterson, Jeanette (2002). "Introduction". En Cooper, Denis & Scholder Amy. *Essential Acker. The Selected Writings of Kathy Acker*. Nueva York, Grove Press.
Wolcott, James (1976). "Big Brother is Trekking You!". En *The Village Voice*, 2 de febrero 1976, Disponible online en: https://news.google.com/newspapers?nid=1299&dat=19760202&id=8fZNAAAAIBAJ&sjid=PosDAAAAIBAJ&pg=5472,2615834