

Retratos en la fotografía de Lariza Hatrick. Lo abyecto como escollo radical de la representación

Portraits in the Photography of Lariza Hatrick.
The Abject as a Radical Stumbling Block to Representation

Ariel Martínez
Universidad Nacional de La Plata
amartinez@psico.unlp.edu.ar

Guillermo Suzzi
Universidad Nacional de La Plata
guillermosuzzi@gmail.com

Enviado: 20 abril 2022 | **Aceptado:** 20 septiembre 2023

Resumen

El presente artículo se interesa por los retratos fotográficos. Para ello, se considera la propuesta visual de Lariza Hatrick –artista lesbiana argentina dedicada a retratar la comunidad sexodisidente que ella misma habita–. Aquí interesa el modo en que sus retratos dan cuenta de la irrupción de los cuerpos como lugar ontológico de contestación política no reductible al plano de la significación. En esta dirección, se recorren algunos vínculos entre identidad y representación a partir del trabajo precursor de Michel Foucault, de la mirada *queer* de Judith Butler y de las conocidas fotografías de Cindy Sherman. Finalmente, se realiza un contrapunto entre estas aproximaciones teóricas y estéticas, y el registro ontológico que anida en las fotografías de Hatrick –aquí ponderadas como soporte donde reverbera lo abyecto, es decir, una alteridad radical que circula en una materialidad corporal que desborda todo marco normativo–.

Palabras clave: Retratos, representación, fotografía, *queer*, cuerpo.

Abstract

This article is interested in photographic portraits. To do this, the visual proposal of Lariza Hatrick –an Argentine lesbian artist dedicated to portraying the sex-dissident community that she herself inhabits– is considered. Interesting here is the way in which her portraits account for the apparition of bodies as an ontological place of political contestation not reducible to the level of meaning. In this direction, some links between identity and representation are explored based on the pioneering work of Michel Foucault, the queer gaze of Judith Butler, and the well-known photographs of Cindy Sherman. Finally, a counterpoint is made between these theoretical and aesthetic approaches, and the ontological register that nests in Hatrick's photographs – here pondered as support where the abject reverberates, that is, a radical otherness that circulates in corporeal materiality that goes beyond any normative framework.

Keywords: Portraits, representation, photography, queer, body.

Introducción

La obra temprana de Judith Butler ha tenido un papel protagónico en el repentino giro que tomó por asalto al pensamiento feminista y a los estudios gay-lésbicos iniciada la última década del siglo xx. En aquel encuentro, múltiples y variadas coordenadas conceptuales emergentes proliferaron en el novedoso campo de conocimiento denominado teoría *queer*. Fiel al peculiar ensamblaje entre posestructuralismo y giro lingüístico propagado en el feminismo norteamericano desde los años 80, Butler impregnó las ideas de Michel Foucault con un monismo lingüístico capaz, desde su punto de vista, de demoler la potente naturalización de identidades sexogenéricas y sexuales cisheteronormativas.

En aquellos textos gestados en este complejo contexto analítico, Butler afirma que los sujetos se construyen a través de exclusiones constitutivas (*Cuerpos* 33), también mediante la subyugación a localizaciones identitarias, es decir: la sujeción a marcos normativos que operan desde los discursos (*Mecanismos* 12). La autora también aclara que la unicidad y coherencia subjetiva requiere que lo excluido permanezca más allá del límite de lo legítimo, algo así como un exterior constitutivo. Precisamente, las identidades legítimas se apoyan en la exclusión de otras identidades devenidas ilegítimas. Butler menciona que «la formación de un sujeto exige una identificación [que] se da a través de un repudio que produce un campo de abyección, un repudio sin el cual el sujeto no puede emerger» (*Cuerpos* 20).

Sobre el telón de fondo de estas consideraciones es posible entender la intencionalidad política *queer* butleriana. La autora deja entrever el anhelo de construir comunidades que persigan el horizonte ético-político de desplazar los límites de lo legítimo hasta incluir las identidades sexogenéricas y sexuales actualmente ilegítimas. Esta versión de la teoría *queer* reconoce como su campo de acción política un terreno simbólico poblado por identidades y asume la preocupación por rearticular los términos mismos de legitimidad simbólica. El campo político de disputa identifica los marcos normativos que configuran y distribuyen el reconocimiento. Para Butler, se trata de una matriz heterosexual de inteligibilidad discursiva ante la cual la resignificación configura la estrategia política para trastocar y expandir las fronteras de lo legítimo (*El género* 73).

Ante esta postura *queer*, preocupada por resignificar los marcos discursivos que producen el límite entre identidades legítimas e ilegítimas, este trabajo se preocupa por radicalizar la crítica *queer*. Para ello señalamos que tanto las identidades legítimas como las ilegítimas integran las taxonomías articuladas por la positividad que confiere lo nominable y lo susceptible de ser inscrito en los espacios discursivos. Si lo legítimo y lo ilegítimo integran lo inteligible desde el ámbito de la significación, entonces, afirmamos que todo este dominio de lo representable se apoya en la abyección de una alteridad radical, una pura negatividad imposible de ser capturada por los significados lingüísticos (Edelman 21). Preferimos denominar bajo el término *cuir* aquel registro de lo imposible de ser representado, aquella pura negatividad de lo abyecto vinculada

con la presentación¹ de la materialidad del cuerpo que escapa a la representación y a la territorialización normativa mediante la imposición discursiva de bordes identitarios (Martínez 44).

Tal como se verá, la potencia abyecta y radical que adjudicamos a lo ininteligible, imposible de ser capturada por el ámbito de la significación, nos empuja hacia la consideración de una propuesta visual *cuir*. Se trata de la fotografía de Lariza Hatrick, artista contemporánea cuyos retratos suscitan interés no porque allí irrumpen identidades no cisheteronormadas, sino porque la artista se aproxima a los cuerpos como lugar de contestación no reductible al plano de la significación. La biografía de Hatrick es un factor clave en el modo en que abordaremos la lectura de sus imágenes. La artista nació a inicios de los años 80 del siglo pasado y se asume como lesbiana. Participó en espacios de militancia desde muy temprana edad en la ciudad de La Plata (Buenos Aires, Argentina), cuando la sociedad de hace varias décadas mostraba profunda misoginia y lesbo-odio. En este contexto, la fotógrafa, junto a una comunidad más amplia de putos, maricas y travestis, se apoderó artística y políticamente de su marginalidad sin ansias de pertenecer ni de ser reconocida. En aquel marco cultural, y hasta el día de hoy, Hatrick opta por el fracaso, el estropicio y lo abyecto.

La artista escogida trastoca de forma radical la infraestructura representacional del orden social y subjetivo a partir de la evocación de la evanescente presencia de lo abyecto e ininteligible. Así, argumentamos que la configuración de las imágenes fotográficas de Hatrick condensa de manera súbita el impacto de un registro no lingüístico. También señalamos que, lejos de la transformación mediante la resignificación discursiva que el punto de vista *queer* de Butler promete, la fotografía de Hatrick señala un registro que parece más eficaz a la hora de derrumbar y colapsar espacios de articulación simbólica. Nuevamente, mostraremos cómo sus fotografías invaden y perturban la cuadrícula representacionalista de las identidades inteligibles.²

Bajo estas consideraciones generales, el presente trabajo se propone señalar críticamente ciertas expresiones artísticas que, interesadas en los retratos, privilegian la representación y las transformaciones asignadas a los juegos del lenguaje. A pesar

1 Con *presentación* buscamos no reducir la otredad a una producción y proyección a partir de un centro normativo. Desde el campo psicoanalítico, Isidoro Berenstein distingue la re-presentación –que concierne a la modelación psíquica que otorga existencia al otro dentro de la propia mente–, de la presentación –dimensión que da cuenta de la presencia de otro real externo y ajeno al propio escenario psíquico–. También suele apelarse al término *ajenidad* para connotar la extraterritorialidad de la otredad con respecto a la re-presentación. Aunque irreductible al lenguaje, la presentación permanece enredada con él. Aquí afirmamos que la noción de presentación es políticamente relevante, puesto que circunscribe un ámbito capaz de herir la omnipotencia del lenguaje y, concomitantemente, hiere la fuerza productiva de la normatividad y los arreglos de poder representacionalmente configurados.

2 Actualmente, los nuevos materialismos ontológicos han afianzado la crítica al representacionalismo. Karen Barad destaca desde esta perspectiva al alejarse de la creencia según la cual, por un lado, las palabras tienen el poder de representar fenómenos preexistentes y, por otro lado, no existe un ámbito de la realidad que exceda a la representación. Barad reconoce que Butler, junto con Foucault, se encuentra entre quienes han identificado y atacado el problema del representacionalismo, sin embargo, no acuerda con la vía que han propuesto para su abordaje, pues Butler nos conduce hacia un monismo lingüístico incapaz de hacer lugar a la materia. Esto deja en evidencia el carácter representacionalista de la crítica foucaultiana-butleriana del representacionalismo.

del poder transformador que suele adjudicarse al plano de la significación, aquí se enfatizan las violencias normativas que operan mediante la producción discursiva de identidades arrojadas fuera de todo reconocimiento. En este sentido, aquí se pretende avivar el quietismo político intrínseco a los anhelos de transformación que emergen de propuestas que solo adjudican agencia y potencia al lenguaje.

En esta dirección, el primer apartado se preocupa por indagar algunos vínculos entre identidad y representación suscitados a partir de las reflexiones en torno a los autorretratos. Esto permite situar, por un lado, el problemático efecto de autenticidad que la representación produce y, por otro lado, la crítica que la mirada *queer* de Butler arroja hacia tal problema. Apoyándose en la crítica butleriana a cualquier fundamento necesario de las identidades, el segundo apartado explora la raíz foucaultiana de la señalada crítica a la representación. Para ello, se alude a las consideraciones realizadas por el filósofo respecto a *Las meninas* de Diego Velázquez, las que conmueven la lógica especular de la representación que, bajo su lógica dicotómica, produce identidades identificadas con lo mismo y rechaza otredades arrojadas más allá del abismo de la diferencia. En esta dirección, el tercer apartado se enfoca en los conocidos autorretratos de Cindy Sherman, frecuentemente interpretados bajo las coordenadas foucaultianas-butlerianas construidas en los apartados anteriores. La proliferación de múltiples imágenes cambiantes en sus autorretratos cabalga sobre la crítica de identidades auténticas y, por tanto, en la posibilidad infinita de transformación. El cuarto apartado acude al itinerario fotográfico de Hatrick para señalar el carácter representacionalista de las críticas a la representación previamente señaladas. La mirada *cuir* que los retratos de Hatrick suscitan supone la presencia de lo abyecto, que aquí entendemos como la presencia de un perturbador registro no reductible a la representación. Finalmente, se concluye que la crítica al representacionalismo que nace de lo abyecto permite apreciar, por un lado, las potencias contenidas en la materialidad de los cuerpos –jamás susceptibles de ser sofocados por el ímpetu normativo del lenguaje– y, por otro, la fotografía como herramienta política –una vez que logramos conectarla con la fuerza visual de lo inarticulable mediante el significado lingüístico–.

I. Retratos e identidad

Los autorretratos han suscitado profundo interés para indagar aspectos de la representación y de la existencia del Yo. Hay diversos enfoques que abordan explícitamente el Yo en vinculación con los autorretratos. Algunos de ellos se centran en la idea de autoconciencia. Los autorretratos, al igual que los espejos, permiten que la atención se dirija y se centre en el Yo. Autores como Charles Carver y Michael Scheier consideran que el artista que se dispone a crear una imagen de sí debe pasar un tiempo considerable observándose en un espejo para amplificar un estado de autoconciencia objetiva, capaz

de capturar, incluso, estados afectivos internos o psicológicos que deben ser tenidos en cuenta para garantizar la autenticidad del retrato. Más allá de los cambios históricos, la producción contemporánea de autorretratos parece reflejar, tal como lo sugiere Erving Goffman, preocupaciones ligadas a la autopresentación donde el yo se despliega en su pretensión de exponer la verdad de sí mismo. Este gesto autoconstituyente, junto a una autenticidad aparente, señala de manera directa el sentido moderno de la búsqueda incesante de encontrar y profundizar el conocimiento del sí mismo contenido en la profundidad interna, donde yace la verdad psicológica.

El construccionismo social se aleja de las posturas que esgrimen la capacidad de la autoatención de acceder al yo mediante una autoconciencia objetiva. Ya no se trata de un sentido de sí entendido como el reflejo objetivo de un yo previo a la imagen, original, interno y auténtico que, incluso, puede objetivarse de forma autoconsciente. Autores como Kenneth Gergen afirman que entendemos el mundo a partir de artefactos sociales contruidos en intercambios históricamente situados. La autoimagen y la interpretación de la propia experiencia tampoco pueden separarse del concepto de sí mismo característico de los contextos históricos y sociales de producción.

No debiera sorprendernos que las concepciones de yo hayan sufrido cambios históricos. Krysia Yardley y Terry Honess afirman que el yo como objeto y *locus* de conciencia de un sí mismo, como individuo autónomo y esencialmente singular y único –que hoy se toma como una simple y obvia realidad fenoménica– remonta sus orígenes históricos al incremento de la preocupación por la vida interior, una invención de finales del siglo XVIII. Tal es así que los diferentes significados del autorretrato varían en función de los cambios histórico-sociales estrechamente vinculados con cambios en el concepto de sí mismo. Si bien el significado psicológico de un autorretrato es complejo, los *a priori* discursivos de ciertos momentos históricos han producido la interioridad del individuo como sitio capaz de albergar su autenticidad esencial y revelar cierta información fidedigna sobre el yo (Foucault, *Vigilar* 39).

A inicios de la década del 90 la teoría *queer* comenzó a abordar el problema de la identidad y de la representación. Isabell Lorey señala el lugar capital que adquiere la crítica a la idea de representación en el pensamiento de Butler –quien desarticula la idea de representación como relación de copia con la realidad–. Este camino conduce a Butler hacia la conflictiva relación entre materia y signo. A partir de un marco analítico exclusivamente lingüístico, Butler niega cualquier vínculo entre las identidades y esencias postuladas por fuera del lenguaje. Las identidades no representan sustancias extralingüísticas, pues no son copias firmemente sostenidas en fundamentos naturales o necesarios. Ninguna forma de naturaleza previa a la significación provee de autenticidad a algunos posicionamientos identitarios en detrimentos de otros catalogados de copias ilegítimas.

Butler desestima la existencia de cualquier correspondencia con una realidad prelingüística y la consecuencia de esta afirmación es el desmantelamiento de cualquier identidad fija y monolítica. No hay identidades legítimas o verdaderas porque ninguna

representación de género es copia idéntica de la realidad, y esto se debe a que la realidad no preexiste a la representación. En palabras de Lorey,

Las representaciones funcionan aquí como momento productivo en la construcción de realidad porque el significado se establece a través de la diferencia con otros signos, con otras representaciones, y no a través de una relación con un referente previo al proceso de significación. [...] el lenguaje no se refiere a una realidad ni de objetos ni de sujetos previos, más bien produce una ruptura con el mundo fenomenológico y, en este sentido, el lenguaje es una representación no-representante (105).

Desde el pensamiento *queer* de Butler ningún autorretrato puede considerarse copia fiel respecto de un núcleo auténtico, ninguna (auto)representación es copia de una sustancia o esencia interna. La importancia de las indagaciones teórico-estéticas de Butler, reunidas bajo la reapropiación política de la injuria y la abyección (*Cuerpos* 182), radicó en señalar que debajo de la superficie aparentemente compacta, realista y sustancial del género burbujea un fluctuante proceso estrictamente inestable.

Butler señala la base frágil de toda construcción identitaria. También postula «la dimensión crítica del inconsciente que, como un lugar de sexualidad reprimida, reaparece dentro del discurso del sujeto como la imposibilidad misma de su coherencia» (*El género* 90). Cualquier pretensión de coherencia solo puede fracasar, pues «la reaparición involuntaria de lo reprimido muestra no sólo que la “identidad” se construye, sino que la prohibición que construye la identidad no es eficaz» (90). De este modo, Butler denuncia la inestabilidad radical de cualquier categoría identitaria. Cualquier identidad se articula mediante una repetición, y a partir de esta práctica reiterativa

adquiere su efecto naturalizado y, sin embargo, en virtud de esta misma reiteración se abren brechas y fisuras que representan inestabilidades constitutivas de tales construcciones, como aquello que escapa a la norma o que la rebasa, como aquello que no puede definirse ni fijarse completamente mediante la labor repetitiva de esa norma. Esta inestabilidad es la posibilidad desconstituyente del proceso mismo de repetición (*Cuerpos* 29).

El sentido inmutable y pétreo que rodea la concepción de identidad ligada a la metafísica de la sustancia o de la presencia instaló en Butler el interés por explicar la constitución subjetiva sin caer en sustratos esenciales ni fundamentos necesarios. Es así que el concepto de identificación, de cuño psicoanalítico, ofreció una contrapartida irónica a la noción misma de identidad, así como de su complemento político y ontológico: la idea de representación.

Las identificaciones se dirigen hacia aquellos destinos trazados por la norma social. Butler se interesa en las identificaciones porque estas nunca encuentran reposo. Si la identidad es estable, semejante a una parcela territorial delimitada de una vez y para siempre, Butler señala que en aquella aparente quietud y reposo subjetivo se aglomeran y

agitan múltiples identificaciones que, bajo el efecto de la fuerza normativa, se abigarran en los límites y fronteras corporales de las identidades convencionales. Por otra parte, Butler señala que el carácter no sustancial de las identificaciones revela la estructura fantasmática de toda identidad. Como afirma Kaja Silverman, a nivel del sujeto no existen identidades pétreas, sino identificaciones que encuentran un ordenamiento más o menos estable mediante la fuerza de los esquemas normativos o espacios discursivos (*The Threshold* 19). En cualquier caso, se trata de una matriz de subjetivación que, como tal, provee una parcela normativa que hace consistir al sujeto mediante la adjudicación/imposición de una identidad cuyos fundamentos, finalmente, son contingentes.

Las identificaciones que se aglutinan bajo las identidades de género hegemónicas encuentran su curso mediante la imposición de un tabú cultural, una amenaza al castigo que marca como sitios punibles ciertos destinos de identificación. Al respecto, Butler señala que «la identidad de género parece ser en primer lugar la interiorización de una prohibición que resulta ser parte de la formación de la identidad» (*El género* 147). También insiste en el carácter fantasmático de la identidad, pues «toda identificación, justamente porque tiene un fantasma como su ideal, está condenada al fracaso» (134), entonces «no toda identificación de género se apoya en el empleo exitoso del tabú» (147). Al diluir la materialidad del cuerpo en el lenguaje, la autora expone los fundamentos fantasmáticos, contingentes, de las identidades y, así, promete la posibilidad de transformación y huida de la égida de las normas a partir de la plasticidad y el potencial de transformación propios del lenguaje.

II. La representación especular

El problema de la representación ha sido abordado desde múltiples aristas, particularmente desde mediados del siglo xx. Tal es el caso de Foucault, cuyas observaciones sobre *Las meninas* de Diego Velázquez ha contribuido a la reflexión butleriana sobre los procesos identificatorios y sobre la forma en que la representación petrifica las identificaciones bajo el constructo normativo de identidad. Los aportes de Foucault sobre *Las meninas* se deslizan sobre la misma matriz epistemológica subyacente que estructura la mirada del espectador ante la pintura, así como del espectador que se enfrenta a su propia imagen en una fotografía o en un espejo. Él mismo afirma, respecto de *Las meninas*, que «no se trata de un cuadro: es un espejo» (*Las palabras* 16).

Es sabido que la teoría *queer*, al menos en su versión butleriana, se vertebra en torno al pensamiento foucaultiano. Por ello, la potencia disruptiva de las ideas foucaultianas en torno a la representación resuenan en los abordajes de Butler sobre las identidades. La estructura central de *Las meninas* promulga un juego especular, reflexivo, capaz de descentrar la representación como principio de autoidentificación que aglutina la mismidad de las identidades. El mismo Foucault se interroga: «¿A partir de qué a priori histórico ha sido posible definir el gran tablero de las identidades claras y distintas

que se establece sobre el fondo revuelto, indefinido, sin rostro y como indiferente, de las diferencias?» (*Las palabras* 9). Al desobedecer las reglas de la representación pictórica clásica, Velázquez evoca una experiencia desconcertante y paradójica. El pintor crea una experiencia visual única de reflexividad ante la cual nuestra forma de subjetivación moderna responde bajo operaciones normativas que estabilizan y fijan una multiplicidad de experiencias e identificaciones dentro de los límites restrictivos de la producción de identidades.

Tal como sugiere Zdravka Gugleta, cualquier representación visual implica una estructura triádica que involucra una dicotomía sujeto-objeto: una relación constituida por la percepción visual, el espectador (el sujeto) y lo visto (el objeto). El espectador y lo observado llegan a *ser* a través y dentro de la representación visual. Así, la experiencia visual del espectador establece los términos de una relación al interior de la cual la observación se configura. El acto visual del espectador organiza lo observado en términos de representación, es decir, como reflejo de una realidad capturada por la actividad cognoscente. La representación supone la existencia de dos entidades mutuamente excluyentes. Es por este motivo que su valor heurístico solo perdura si el espectador y el espectáculo no coinciden. Todo acto de observación supone un movimiento desde el sujeto que observa hacia el objeto observado. Esta unidireccionalidad de la mirada organiza la representación de lo observado, por lo que el espectador es activo y autónomo mientras que aquello observado es pasivo y subordinado. El carácter excluyente y asimétrico entre sujeto y objeto marca indefectiblemente los vínculos entre sujeto observador, objeto observado y la observación misma.

¿Qué ocurre cuando los términos que organizan el campo de la representación se suspenden? Ciertas experiencias visuales autorreflexivas provocan perplejidad cuando parte del espectador se diluye en lo observado. Esto guarda especial interés para la teoría *queer* debido a que aquellas experiencias capaces de colisionar sujeto y objeto configuran una potente herramienta tendiente a dismantelar las identidades discretas identificadas con lo que Luce Irigaray denomina la lógica de lo Mismo, y separadas entre sí por lo que Jessica Benjamin entiende como el abismo de la diferencia. Foucault parece reconocer que las identidades son las que, finalmente, nos confieren existencia subjetiva. Ante la pintura, afirma que «quizá sea mejor fijar de una buena vez la identidad de los personajes presentes o indicados, para no complicarnos al infinito entre estas designaciones flotantes» (*Las palabras* 18). También señala que la experiencia visual del sujeto, y su pretendida coherencia identitaria, tropieza cuando algo de sí se confunde con la ajenidad y la otredad del objeto. Todas las identidades son siempre «un poco abstractas, siempre susceptibles de equívocos y de desdoblamientos» (18).

La apariencia realista y armónica de *Las meninas* esconde un territorio *queer* perturbador y ominoso. Un juego complejo de miradas deshace la apariencia discreta y autocentrada de las identidades de quienes habitan el lienzo. El mismo Velázquez nos observa desde la pintura. Él se inclina ligeramente hacia atrás para distanciarse de su objeto y apreciarlo en perspectiva antes de aplicar las siguientes pinceladas. El pintor,

atento y pensativo, se encuentra en un margen y recibe menos iluminación que otras figuras. Son varios los personajes que dirigen su mirada hacia el espectador, pero la figura del pintor adquiere una cualidad única debido a que, en ese mismo momento, se encuentra pintando lo que observa: al espectador.

Uziel Awret sitúa la presencia de la pareja real reflejada en el espejo como otro rasgo que juega un papel importante en la constitución de una reflexividad atractiva y desconcertante. Miran directamente hacia el fondo de la habitación desde un sector inexistente en la pintura. No llegamos a saber absolutamente cual es la posición que ocupan porque solo vemos la imagen reflejada en el espejo. Sabemos que se encuentran fuera del lienzo y, así, toman la misma posición que el espectador: coinciden en la parte anterior de la superficie plana de la pintura en una extraña consistencia en la ausencia.

El espectador de *Las meninas* se convierte en la pintura observada, «ninguna mirada es estable o, mejor dicho, en el surco neutro de la mirada que traspasa perpendicularmente la tela, el sujeto y el objeto, el espectador y el modelo cambian su papel hasta el infinito» (Foucault, *Las palabras* 14). La pintura nos enfrenta con un acto de observación que rompe con aquella concepción de la representación que involucra a un sujeto devenido espectador en una relación unilateral y unidireccional con un objeto devenido espectáculo, pero ¿qué sucede con la representación cuando el espectador se proyecta en la superficie plana de *Las meninas* y observa que la pareja real toma, al igual que él, aquella posición que debe existir fuera de la pintura? ¿Qué sucede con la estructura o el principio de representación implicado en *Las meninas* cuando nos detenemos en la relación observada en la superficie del espejo?

Es allí donde reside la potencia *queer* capaz de desentrañar la ficción que recubre la superficie del espejo, allí donde la mirada del espectador se detiene y su propia identificación con el objeto desrealiza su consistencia como sujeto. Este segmento perturbador del cuadro desafía el horizonte de nuestra mirada o, como señala Kaja Silverman, *el umbral del mundo visible*, debido a que sugiere la exterioridad constitutiva de nuestra coherencia identitaria. En contra de lo que Susan Stryker identifica como una epistemología especular que instala la representación como la reproducción subjetiva de una objetividad que se supone fuera, Butler desmonta la idea de que el espejo refleja una imagen preexistente, verdadera, original y auténtica, sino, más bien, la produce (*Cuerpos* 116). Aunque la presencia de la pareja real en el espejo también forma parte del acto de vernos, está ausente, pues solo la vemos a través de su imagen reflejada en el espejo de la pintura. El espectador de la obra observa exactamente lo mismo que observa la pareja real: a ellos mismos en el reflejo del espejo. La idea de una representación articulada a partir de una observación original se complejiza cabalmente y tropieza la afirmación epistemológica de que el mundo es reflejado en el espejo de la representación.

III. Cindy Sherman: autorretratos como crítica *queer* de la representación

Durante el siglo xx las artes visuales han proliferado en propuestas que perturban la idea de representación como reflejo fiel, legítimo y verdadero de la realidad. Los autorretratos de Cindy Sherman resultan relevantes al respecto, pues pueden ser consideradas intervenciones *queer* que apuntan a perturbar la noción de una identidad sexogenérica/estética como representación de un original subyacente.

La obra fotográfica de Sherman se encuentra poblada por autorrepresentaciones múltiples y cambiantes. Entre sus primeros trabajos destacan dos series de fotografías en blanco y negro reunidas bajo los títulos *The Bus Riders* (1976) y *Untitled Film Stills* (1977-1980). Allí, tras disfraces y máscaras a partir de las cuales recobra la estética del cine negro norteamericano de la década del 50, la artista habita diferentes roles y estilos femeninos. Sus autorretratos no se interesan por revelar tal cosa como una identidad verdadera de la artista. Sherman estorba el propósito tradicional de este género fotográfico a tal punto que ninguno de sus personajes parece guardar relación con ella misma. Joan Copjec señala explícitamente que en estas fotografías «no queda implícito que la mascarada de la feminidad sea apenas una semblanza que oculta el ser que está debajo, sino que el ser femenino es esa semblanza o aspecto» (112).

Tal como sugiere Copjec, Sherman «se enmascara con distintos ropajes» (105), este carácter camaleónico de su trabajo enciende el interrogante: ¿hay varias mujeres diferentes en estas fotografías, o hay una solamente una, la misma mujer? Indudablemente, sus autorretratos múltiples y contradictorios interrogan concepciones sobre la representación y la verdad vinculadas con la fotografía. El hecho de que sus fotografías cuestionen la noción de autenticidad de la identidad que los autorretratos convencionalmente evocan, sugiere no solo la imposibilidad de una imagen capaz de capturar y develar de manera fidedigna una identidad esencial, sino la inexistencia de una verdadera Sherman. En franca sintonía con las consideraciones *queer* tempranas de Butler, Sherman expone en imágenes que la identidad y sus exigencias de coherencia, inmutabilidad y estabilidad son una ficción.

Anna Kérchy sitúa en Sherman técnicas de subversión posmodernas que cuestionan miradas esencialistas sobre la feminidad y el cuerpo. Incluso lee los retratos como una textualidad transgresora que tuerce, mediante una repetición paródica, la noción de la naturaleza como fundamento de las identidades fijas y estables. El ímpetu deconstructivo que sobrevuela la obra de Sherman ha sido decodificado como paradigmático del gesto político que se propone subvertir aquella representación controlada por el logos fálico que fija sus sentidos invocando las esencias detrás de los conceptos. La serie fotográfica parece instalar una repetición capaz de gestar un desplazamiento que, como no puede ser de otro modo, Kérchy vincula con la estrategia política de la parodia que Butler teoriza ampliamente. La captura repetitiva y paródica de los marcadores culturales de la feminidad expone, tal como sugiere Butler, el carácter imitativo y artificial de toda identidad sexo-generizada.

Como señalamos, la serie fotográfica de Sherman emula la estética cinematográfica norteamericana de los años 50. Esto aproxima aún más estos retratos a la teoría *queer* butleriana tendiente a «diseccionar, desestabilizar, desnaturalizar el constructo artificial de la feminidad» (Kérchy 183), pues:

1. *Sherman, la fotógrafa* hace el papel de modelo.
2. *La modelo* (interpretada por Sherman) finge ser, imita a una *actriz imaginaria*.
3. La actriz imaginaria (imitada) de las películas de los años 50 retrata, interpreta *el arquetipo, esencia de la feminidad* (siempre construida y generizada) (Kérchy 183).

En franca sintonía con el desplazamiento de miradas que Foucault observa en *Las meninas*, el prisma butleriano permite apreciar la forma en que «Sherman se hace pasar por su propia modelo actuando, interpretando a una mujer que hace el papel de una mujer que hace el papel de una mujer» (Kérchy 183).

Pensadores como Douglas Crimp y Craig Owens afirman que la estética de Sherman cabalga sobre la sensibilidad posmoderna que cuestiona la idea de representación mediante la producción de signos ambivalentes e ilegibles que, al evocar significados incongruentes y contradictorios, desmantelan la coherencia y estabilidad del significado referencial. Sin embargo, como observa Michelle Meagher, la idea de una identidad en constante construcción se anuda fácilmente con papeles o libretos que la artista es capaz de elegir de manera voluntaria. Tal es la crítica esgrimida frecuentemente contra la teoría butleriana de la performatividad de la identidad: automutaciones voluntarias de la subjetividad reinstalan al sujeto sustancial y autónomo que se pretende desechar. Las ideas de Butler respecto a la proliferación paródica de otras formas identitarias confluyen con las autotransformaciones de Sherman y su continuo deslizarse en un elenco de personajes.

Como fuere, la crítica a la idea de representación que el trabajo de Butler permite observar en Sherman es problemático. Para Butler, «la representación es la función normativa de un lenguaje que, al parecer, muestra o distorsiona lo que se considera verdadero» (*El género* 46). Pero sucede que para Butler no existe algo verdadero más allá o por fuera de la representación. Así, su cuestionamiento de la existencia de un referente sustancial que opera como fundamento de las representaciones es acertado y políticamente relevante, pero su crítica liquida la materialidad del cuerpo en pos del poder normativo del lenguaje. Así, la representación no reconoce límites, por lo cual la variabilidad entre los personajes que componen los múltiples autorretratos configura un repertorio incapaz de aludir a posicionamientos radicalmente ajenos respecto a las ligeras variaciones sobre las identidades hegemónicas que la matriz heteronormativa produce. Sherman ofrece un elenco de personajes múltiples cuya variedad queda restringida y limitada por los bordes de lo representable. Las fotografías de Sherman son paradigmáticas de la teoría *queer* butleriana debido a que exponen el juego subversivo

al que la autora, de la mano de Foucault, apela. Mediante un juego subversivo de repeticiones, una infinidad de espejos enfrentados, Foucault y Butler deshacen la idea de un referente real más allá de los *a priori* discursivos sedimentados por el lenguaje. Sin embargo, esta crítica pone todo en la cuenta del lenguaje, y emprende una retirada hacia una representación que no reconoce un límite para las transformaciones que podrían suscitarse en los juegos de resignificación. En lo que sigue, ofrecemos una propuesta visual *cuir* capaz de socavar la representación y, así, devolver la potencia crítica que lo *queer* dilapida mediante el ingreso de sus metáforas especulares –subsidiarias de un representacionalismo implacable–.

IV. La potencia *cuir* del itinerario fotográfico de Lariza Hatrick

Como hemos señalado, existen propuestas estéticas que responden a la estrategia *queer* de descentrar la representación mediante imágenes subversivas, múltiples y cambiantes. A pesar de que, en esta línea, tanto los análisis foucaultiano sobre *Las meninas* como la factible lectura *queer* butleriana realizada sobre los autorretratos de Sherman se apoyan en críticas a la representación, ambas aproximaciones no contemplan el poder de la irrupción material. Así, echamos de menos, en el ámbito de las militancias *queer*, estrategias visuales capaces de intensificar el impacto de aquellas presencias que fracturan el poder normativo de los bordes identitarios que continúan extrayendo su poder de la representación.

Veamos nuestro contexto local para ver las resonancias de estos postulados en formas de vida *cuir*. Sin dejar de reconocer la potencia del análisis filosófico de Foucault y sus resonancias butlerianas, tanto en la magnificencia de *Las meninas* de Velázquez como en los autorretratos de Sherman, tomemos, en su lugar, como gesto político, algunas fotografías de Hatrick. Su obra evidencia un desacato a los requerimientos técnicos, una utilización de materiales que componen una superposición heterogénea de elementos dislocados, un interés por cuerpos vivos y no vivos dañados, y fluidos corporales, entre tantas otras capturas de intensidades que subvierten el cuerpo idealizado normativamente y restringidos por las representaciones que imprimen en la superficie corporal los límites de las identidades (tanto legítimas como ilegítimas).

Autorretrato

Como afirma Heidi Kellett, los retratistas se centran en el rostro a la hora de representar la identidad del sujeto. La representación de la cara, y no necesariamente de la totalidad del cuerpo, ha devenido foco privilegiado cuando se trata de delimitar la identidad, diferenciar el yo del no yo y, por tanto, cimentar el sentido del ser mediante la mimesis o copia visual de la apariencia del sujeto. Tal es así que Shearer West señala que los retratos tradicionales operan como un sustituto del sujeto representado. En este

sentido, el trabajo de Sherman –tan presto a ser interpretado desde la perspectiva de Butler–, entre otros exponentes del campo del arte contemporáneo que han intentado representar a los sujetos de manera diferente, no han podido evadir ni dislocar la trama subyacente que, sin duda, involucra los problemas propios de la representación misma.

El particular autorretrato de Hatrick, apreciado en función de su itinerario fotográfico más amplio, ofrece un giro interesante cuando se trata de desafiar el representacionalismo que el retrato captura de forma privilegiada. El autorretrato de Hatrick interrumpe desde el inicio el potencial intercambio de miradas capaz de instituir al observador como alguien observado. Este rechazo radical de la circulación de miradas descentra y aniquila la distinción entre sujeto y objeto. Hatrick no se presta a la dinámica *queer* cuyo juego transcurre por una alteración superficial de la forma en que se organiza la representación moderna. De hacerlo quedaría ella misma atrapada en aquella reflexividad que pone de relieve una observación circular envolvente. Si el análisis foucaultiano de *Las meninas* nos muestra, conceptualmente, una crítica a la representación moderna, Lariza Hatrick nos sugiere, visualmente, que aquello no es suficiente para escapar de los términos normativos que la estructuran.



IMAGEN 1.

Autorretrato (2017). Fotografía de Lariza Hatrick (archivo personal).

Cuando la atención del observador se localiza en la imagen de perfil de Hatrick, esta se transforma en el objeto observado de un modo diferente al indagado hasta el momento. Ya no hay retorno especular. Incluso si ella misma observa su foto es ella misma quien elige no ser reflejo de su mismidad. Además de señalar que su identidad no cumple con el ideal normativo (la fotografía se autodenomina como lesbiana), Hatrick se sustrae de todo circuito de reconocimiento, incluso de aquel que la localiza en el lugar de diferencia producida y denostada por la norma. Si la perspectiva *queer* foucaultiana-butleriana se alimenta del tenue juego de la circularidad representacional infinita, el enfoque *cuir* que Hatrick plasma en imágenes entiende que las existencias abyectas conforman una alteridad radical que escapa a la otredad que la representación construye. Incluso las identidades que la heteronorma produce como ilegítimas obedecen a los reflejos infinitos de lo especular. Hatrick se interesa por aquellas existencias que quedan por fuera de la representación de un modo taxativo y radical.

Puede resultar paradójico que, como ya sugerimos, Hatrick –a diferencia de la pareja real de *Las meninas*– se lance hacia una imagen de sí que no busca refracción escópica con ningún espectador. Incluso, ella se muestra totalmente renuente a que su prolífico archivo de fotografías circule. Esto se debe a que, sencillamente, no está interesada en someter su producción estético-política a la cuadrícula normativa que anida en el acto de observación y reconocimiento. Su acto de fotografiar queda invadido, de este modo, por lo propiamente *cuir*: la perturbadora irrupción de lo imposible de ser representado. Paradójicamente, sus fotografías no nos configuran en espectadores. Ella subvierte la diferencia entre el lugar de sujeto y el lugar de objeto cuando rompe la economía representacional del reconocimiento al afirmar, en un acto de repudio, que no prestará su mirada como superficie especular a ser utilizada por el espectador para contemplarse a sí mismo. Es decir, Hatrick jamás prestaría su mirada para que nos contemplemos como quienes valoramos lo *queer* a partir de la exotización de la diferencia. Así, fractura la mirada/espejo de quien es observado en la imagen, lo cual arrastra al espectador fuera de quien observa tal como es observado por sí mismo en la mirada del otro. La propuesta estética de Hatrick nos advierte de esta trampa *queer* que ordena el reconocimiento y la exclusión, y nos mantiene en un movimiento sin desplazamiento y sin cambio radical de los términos representacionales. El gesto *cuir* de Hatrick no solo la libera a ella misma de ser espejo, sino también al espectador de devenir multiplicación políticamente estéril.

A diferencia de Butler, Hatrick no se interesa por reivindicar un conjunto de identidades –exotizadas y deslegitimadas– a partir de los términos que organizan el reconocimiento normativo. La búsqueda de reconocimiento no trastorna la división sujeto-otro y tampoco conmueve la frontera que excluye formas de existencia que se resisten a ser absorbidas por los principios discursivos de inteligibilidad. La multiplicación infinita de miradas que descentran la representación moderna ha fascinado a la teoría *queer* porque esto significa verse a sí mismo desde un punto de vista ausente, incluso interrumpir el adentro y el afuera, lo propio y lo ajeno. Es por eso que Hatrick

quita la mirada y altera la lógica y las reglas de la representación moderna. Lorey advierte que, para Butler, toda identidad es, finalmente, una formación discursiva, como tal opera indefectiblemente a través de exclusiones constitutivas. Butler continúa adherida a la idea de Ley a la hora de explicar el modo en que se produce el *adentro* y el *afuera*. Lorey señala:

En el modelo de Butler, la ley es un modo de diferenciación, marca la línea divisoria a través de la cual tienen lugar ciertas exclusiones. Butler resalta que los mecanismos de exclusión son inevitables, porque el sistema de poder en el cual, según ella, nos movemos está estructurado de ese modo (59).

Butler parece reciclar problemáticamente un modelo jurídico-discursivo de poder, no ya ejercido de arriba hacia abajo, sino desde el centro hacia la periferia. Aunque la autora enfatiza que el poder no solo es represivo, sino también productivo, esto no basta, según Lorey, para enfatizar el poder en su versión estratégico-subversiva. El gesto estético de Hatrick constituye un rechazo radical a la búsqueda de inteligibilidad dentro de los mismos términos representacionales que organizan la línea divisoria entre lo legítimo y lo ilegítimo. La apuesta estética de Hatrick se aproxima a nuestra comprensión de lo *cuir* cuando entendemos que «la ley no debe conformar necesariamente el centro de un modelo teórico si los sujetos son concebidos como constituidos a través de las relaciones sociales de poder» (Lorey 84). Aún si admitimos que no estamos fuera de las relaciones de poder, no parece necesario admitir el privilegio absoluto de la raigambre representacional de una ley simbólica que dicta los términos de inteligibilidad social.

El itinerario fotográfico de Hatrick debe comprenderse bajo estas claves críticas. Ella interrumpe el circuito de reconocimiento con cualquier espectador, incluso con aquel autoidentificado como intelectual *queer*, pretendidamente deconstruido y lector de Butler. Hatrick no cree que una disputa entre el Yo y lo Otro –Otridad que, finalmente, como ha señalado Irigaray, constituye un doble de lo Mismo en el reflejo especular de la representación moderna– sea capaz de desplazar la estabilidad y el carácter absoluto de un sujeto que requiere de la producción, repudio y dominación de *la diferencia* para alimentar la estabilidad y coherencia de su identidad. Como ya ha dejado en claro Foucault, ante los ojos del espectador de *Las meninas*, la pareja real está allí y, sin embargo, no está allí. En el terreno de arenas movedizas de este juego infinito de ausencias y presencias, la imagen logra estabilizar una identidad, y Hatrick lo sabe. Pero también sabe que esa identidad se mantiene solo a través de una diferencia a distancia (Silverman, *The Threshold* 15). La unicidad y coherencia se sostienen solo a costa de la exclusión de la multiplicidad. El sujeto constituido bajo la lógica de las identidades es el peregrino meticuloso que se detiene en todas las marcas de la similitud. Es el héroe de lo Mismo. [...] no logra alejarse de la planicie familiar que se extiende en torno a lo Análogo. La recorre indefinidamente, sin traspasar jamás las claras fronteras de la diferencia (Foucault, *Las palabras* 53).

Por este motivo, el autorretrato de la fotógrafa alcanza su punto máximo de interés cuando ella misma se instala como alteridad radical desgajada de cualquier mirada, incluida la suya. Hatrick no supone espectador para sí. Su imagen aparece en la película de la cámara como pura revelación y manifestación del mundo no encriptada como objeto para la agencia de un otro sujeto. Es cierto, la teoría *queer* desenmascara la reflexividad constitutiva de la representación moderna y, así, nos enfrenta con la ficción propia de la inversión fluida y constante que imbrica a la imagen y al referente en un giro indecible a tal punto que se hace imposible determinar cuál cobra existencia en primer lugar. Pero ¿acaso este deslizamiento circular de la representación que no admite fijeza logra desmontar el perpetuo juego de exclusión que florece en el campo normativo? El gesto *cuir* de Hatrick es aún más radical, en tanto ni siquiera asiste a tal duplicación circular infinita habilitada por el intercambio especular de miradas –que se hacen y deshacen mutuamente–.

El retorno de sí desde fuera y la indomeñable materialidad del cuerpo

De forma lúcida, Kellett advierte que los retratos tradicionales se apoyan en, y diseminan, la idea de que los sujetos y sus cuerpos son autónomos y permanecen, de forma discreta, atados y contenidos por los límites de la piel. Esto supone que un cuerpo es idéntico a sí mismo y diferente a otros cuerpos. Además, al instaurar una diferencia taxativa entre yo y no yo, el retrato tradicional impide pensar nuestros vínculos con la alteridad, tanto a la hora de concebir diferencias dentro, así como el modo en que, continuamente, somos arrojados extáticamente fuera de nosotros mismos. Hatrick nos ofrece una serie de fotografías experimentales logradas a partir de una intervención mecánica de su cámara fotográfica. Algunos retratos seleccionados de su colección de travas, maricas y tortas nos permiten complejizar aún más nuestras especulaciones atacando la representación convencional a partir de arrastrar la identidad fuera de sí misma.

Los retratos fotográficos de Hatrick dislocan el *locus* de la representación de otro modo. Se trata de un desmantelamiento creativo de los términos que organizan el punto de vista y cualquier acto de visualización estructurado por los términos de sujeto-otro. Implementando una maniobra cambiante e impredecible, la fotografía de Hatrick obliga a las y los espectadores a cambiar incesantemente su perspectiva y a perder cualquier posición estable o absoluta. Las fotografías se desdobl原因an y superponen perturbando la idea de un referente coherente –estrategia diferente y de mayor radicalidad que la circulación sin enclave fijo de la representación–. Inevitablemente, el punto desde el cual observamos se ve alterado cuando la mismidad de quienes son retratados se derrama fuera de los pretendidos límites identitarios. Así, Hatrick cruza el abismo de la diferencia. Quien es retratado deviene diferencia multiplicada que su propio diferir produce, contamina y abraza. La fotografía experimental de Hatrick –que muchos no dudarían en connotar como errónea o fallida– señala la ficción adentro-afuera, interno-externo. Se trata de la irrupción de una presencia espectral que contamina los límites mismos entre identidad y otredad.



IMÁGENES 2, 3, 4 Y 5.

Sin Nombre (2015). Fotografías de Lariza Hatrick (archivo personal). Retratos donde Lariza Hatrick superpone y disloca imágenes a partir de manipulación técnica de su cámara fotográfica.

Shirley se mira a sí misma en el reflejo del espejo y, al mismo tiempo, irrumpe en los márgenes de sí y nos observa directamente. La superposición problemática que la artista logra al manipular la cámara fotográfica nos invita a desdoblarnos, pero no en un devenir otredad dentro de nosotros mismos, sino en un devenir nosotros mismos fuera de los límites que encierran el sentido de nuestra identidad. Al estorbar la lógica de las identidades, y no su escenificación legítima o ilegítima, Hatrick trastorna la comodidad coherente del punto en el que estamos y desde el cual observamos. A diferencia de *Las meninas*, aquí referente y espectador no se anudan especularmente en un mismo punto. Hatrick confronta al sujeto de la fotografía y al espectador en una misma situación ontológica en la que la mismidad y la coherencia son imposibles. El constante proceso por el cual la identidad se identifica consigo misma se ve socavado continuamente por una alteridad que, paradójicamente, nos involucra constitutivamente.



IMÁGENES 6 Y 7.

Sin Nombre (2016). Fotografías de Lariza Hatrick (archivo personal).
Retratos de la Romi en una fiesta travesti.

Al plasmar en imágenes la mismidad que retorna desde fuera, Hatrick nos conduce hacia una experiencia perturbadora, puesto que coloca en primer plano la agitación del cuerpo. Advertimos la irrupción de la materialidad como aquel registro que fractura radicalmente el carácter hegemónico de la representación. Cuando apela visualmente a la potencia de la materia corporal, la artista captura la vulnerabilidad de la representación de los límites del cuerpo ante aquella dinámica material indomeñable por lo simbólico. En sus fotografías, los cuerpos, externos a sí mismos, no pueden ser completamente objetivados y permanecen en el umbral entre el yo y el no-yo. En términos de Julia Kristeva, podríamos afirmar que los cuerpos que irrumpen en la fotografía de Hatrick son abyectos en tanto nos enfrentan con «aquello que no cesa de separarse de un cuerpo en estado de pérdida permanente para pasar a ser *autónomo, distinto* de las mezclas, alteraciones y podredumbres que lo atraviesan» (143). Lo abyecto se vincula con la contundente presencia material que borra los límites representacionales del cuerpo. Esto implica la amenaza constante de los límites del yo. Sus fotografías presentan cuerpos que alegorizan la fuerza abyecta y material de todo sustrato corporal, registro no subsumible al lenguaje en el que anida la potencia de torcer la homogeneidad social y pulverizar la identidad y las normas discursivas de inteligibilidad (de Lauretis 87).

En términos lingüísticos, lo abyecto implica una ruptura de la función comunicativa y simbólica del lenguaje y la restauración de algo más fundamental, algo que Kristeva identifica con un registro corporal primordial y denomina *lo semiótico*. Lo semiótico se vincula con lo inexpresable bajo la dimensión semántica del lenguaje. Esto implica una fuerza intensiva en relación con la materialidad del cuerpo, algo que la racionalidad ha intentado reprimir, negar y dominar a través de sus constructos normativos: aquellos casilleros discursivos estancos –a los que denominamos identidades– que operan como matrices de constitución subjetiva (Foucault, *La voluntad de saber*). En lugar del yo unificado, estable y coherente, emergente de la separación radical y la denostación del cuerpo, lo abyecto recuerda una confusión de límites que socava la autosuficiencia del sujeto falocéntrico y abstracto.

Lo abyecto abre un registro material de intensidades circulantes no reductibles a las formas de comunicación propias de los intercambios simbólicos y lingüísticos. La abyección recupera una dimensión que subyace al plano de la significación y del sentido. Lo abyecto se vincula con una fuerza material que recorre y abre intersticios en lo simbólico y su pretensión de totalidad. Lo abyecto transgrede las convenciones normales del discurso simbólico y rompe cualquier estética capturada en requerimientos normativos ideales. El poder subversivo de la abyección se conduce en destellos evanescentes que encuentran sitio en signos visuales heterogéneos a la lógica del sentido lingüístico.

La fotografía de Hatrick es *cuir* porque coloca al cuerpo deliberadamente en un estado de desborde y, desde allí, se aleja de la reivindicación de identidades como forma de desestabilizar las nociones inferiorizadas de otredad. Su estética visual sugiere que es en la potencia de la abyección del cuerpo, aquello no reductible a las identidades, donde reside la posibilidad de reconfigurar las violencias normativas que la representación

encausa. Sus fotografías ofrecen contundentemente marcas abruptas de presencias que insisten en su inmediatez respecto de la representación, configuran marcas de contaminación como alegoría de una alteridad radical que desborda cualquier límite normativo. Así nos aproxima a la posibilidad de una total desarticulación del orden del significado. En la presentación visual lo no representable, en aquel impacto no reductible a la composición discursiva de los elementos que habitan la imagen, anida el poder de lo abyecto. La fuerza abyecta y abrumadora en sus fotografías no se puede ocultar y abre un umbral donde la alteridad radical no puede ser enmascarada completamente por la positividad de los significados lingüísticos.

Hatrick nos ofrece imágenes como única vía para recuperar una zona liminal donde queda expuesta la incapacidad del yo por mantener sus límites. Nos muestra que estamos profundamente deshechos por aquella fuerza no representable que la abyección inaugura: una fuerza perturbadora que afecta nuestro sentido del yo contamina y colapsa el significado y la identidad. Para el ámbito de la representación las entrañas abyectas de la materia son insondables, insistentes y amenazantes. Después de todo, Hatrick nos enfrenta con aquella otredad absoluta que nos habita, nos hace extranjeros para nosotros mismos, aquella negatividad que inevitable y constantemente nos deshace.

La fotografía de Hatrick ilumina la alteridad dentro de cada uno de nosotros y así nos transforma a todos en extraños. Sus registros fotográficos generan la ocasión para una apertura a aquella otredad y diferencia que se resiste a ser nominada bajo la imposición de una identidad. Así, la inventiva de su propuesta estética hace latir el fracaso que desestabiliza el orden existente, y con ello invoca los límites de los marcos normativos a partir de los cuales se estructuran nuestra mirada.³ En su itinerario fotográfico vibra aquello que Edelman señala como imposible de ser nombrado, la negatividad que circula en aquellos territorios radicalmente abyectos y extranjeros, aunque próximos y constitutivos. Hatrick encuentra una vía estética para no dejarse anestesiar, encerrar o dominar totalmente por la economía representacionista de «lo mismo». Así, nos anima a acoger y respetar lo extraño, dentro de cada uno de nosotros, y la negatividad de sus fuerzas que nos deshacen constantemente.

Las fotografías de Hatrick irrumpen como viciosamente inmorales y políticamente objetables. La potencia abyecta de su itinerario fotográfico no se conduce mediante eslóganes políticos que reclaman reconocimiento para identidades carentes de legitimidad y reconocimiento. Su apuesta es a una estética del fracaso que nos enfrenta con la estructura fallida, con la negatividad que yace en el fondo material de toda subjetividad y, desde allí, perturba y hiere la pretensión de dominio del sujeto

3 Jack Halberstam apela al fracaso como escenario de resistencia a la heterorreproducción y la sionormatividad. El fracaso, desde su punto de vista, concierne a formas alternativas de corporeidad y deseo, al carácter malogrado de los modelos que legitiman las jerarquías sociales y condensan el éxito. El fracaso alude a la revuelta contra las formas sociales e instituciones hegemónicas que Halberstam identifica en la heterosexualidad reproductiva, el capitalismo y el individualismo. En nuestra propia utilización del término, fracaso alberga la idea de una dimensión irreductible a la inteligibilidad y, por lo tanto, radicalmente ajena con respecto a cualquier forma de identidad.

racional, voluntaria y libre cuya arma más potente es la dilución del mundo, y de sí mismo, al plano de la significación. El impacto de la heterogeneidad visual de sus imágenes socava la autoridad de la nominación soberana y la univocidad de cualquier enunciado que se proponga dar cuenta de ellas. El poder de abyección nos enfrenta con el estado de desamparo y de desesperación que invaden al yo una vez que se ve arrojado a las fuerzas oscuras de la irracionalidad. La abyección embriaga al lenguaje, la deconstrucción y transgresión de los límites categóricos y la contaminación de las oposiciones binarias es un efecto evidente. Las fuerzas negativas de lo abyecto echan por tierra las pretensiones subjetivas de trascendencia y la retórica de la autenticidad y la revelación propia de la representación.

Si la representación lingüística no es, definitivamente, el sitio donde anida lo abyecto, el lenguaje visual se muestra como un sitio factible para la proliferación de la presentación inquebrantable de esta alteridad radical no subsumible a ninguna nominación lingüística. Ajenidad que, paradójicamente, nos involucra desde nuestras entrañas.

Reflexiones finales

Nada más lejos de los supuestos *queer* butlerianos que la propuesta fotográfica de Hatrick, embarcada en la negatividad *cuir*. El interés de Hatrick, y de este trabajo, por lo abyecto no corresponde a la positividad de las identidades ilegítimas devenidas Otredad por los arreglos discursivos que distribuyen el reconocimiento. Lo abyecto refiere a un grado de exclusión radical que recorta una alteridad inarticulable bajo los términos discursivos con los que contamos. Esta fuerza se vuelve contra la pretensión de clausura de todo significado e identidad (de Lauretis 53). Lo abyecto es el fracaso de todo proyecto que persigue la totalización y clausura de cualquier campo. La propuesta estético-política de Hatrick abraza el fracaso, el derrumbe y el tropiezo de cualquier identidad. En suma, la mirada *cuir* de Hatrick no romantiza el juego de la representación, más bien opta por la potencia crítico-disruptiva de aquella negatividad que derrumba toda pretensión de silenciar la materialidad corporal en la cual indefectiblemente nos realizamos.

Ante miradas representacionalistas preocupadas por tornar inteligible lo ininteligible, hemos presentado aspectos de retratos pertenecientes al itinerario fotográfico de Hatrick como una potente herramienta que permite pensar una crítica radical a la representación. Su lenguaje visual entrona lo abyecto y la negatividad como registros que fracturan cualquier intento por arrastrar dentro de las matrices discursivas la alteridad radical que nos habita. Así, Hatrick nos empapa visualmente con la potencia de lo ininteligible, la extrañeza con la que siempre lidiamos, aquello que queda radicalmente al margen de reconocimiento normativo. Desde nuestro prisma, la potencia de retratos de artistas contemporáneas como Sherman, próximos a la teoría *queer* butleriana, es aparente, pues la crítica a la idea de representación que desde allí se desprende encubre ideales de autotransformación. La circulación infinita que el representacionalismo promete

opera como soporte de la ilimitada ansia posmoderna de libertad humana respecto a la determinación del cuerpo. Esta fantasía ubica en el lenguaje el poder omnímodo de desafiar los límites que impone la propia materialidad del cuerpo.

Hatrack no pretende cumplir con requerimientos técnicos, lo que se traduce, como hemos visto, en morfologías superpuestas e inquietantes. Este aspecto anamórfico o deformante, esa ambigüedad formal muy sutil, *cuiriza* los bordes normativos corporales e identitarios sedimentados en la mirada convencional. Las formas en que los cuerpos fantasmagóricos dislocados e invertidos se cruzan entre sí aluden a algún tipo de distanciamiento respecto a una interioridad coherente y estable. En las fotografías de Hatrick, la crítica a la idea de representación subyacente a los retratos no se reduce a marcar la potencia del carácter contingente y contradictorio de los significados inscritos sobre la superficie del cuerpo.

Hatrack va más lejos que aquella crítica a la representación que podemos advertir en la pintura de Velázquez o en los autorretratos de Sherman. Hatrick no reduce la potencia de sus imágenes visuales a los intentos por cuestionar la representación de una identidad auténtica. Más que desdibujar masculinidad y feminidad, o reivindicar la legitimidad de otras identidades no cisheteronormadas, Hatrick altera lo interno y lo externo. Allí reside el impacto de su estrategia visual puesto que interno y externo resultan convenciones que participan en la articulación de las representaciones que tornan inteligibles los cuerpos y las identidades. El afecto emergente del espectador es un sentido abyecto e inquietante de lo indefinido, del espectro de lo ininteligiblemente existente, aunque irrepresentable. Así alude a aquellas existencias parias que pululan en la zona liminal entre la norma y lo abyecto, entre la identidad y la alteridad que la deshace.

El montaje técnico a partir del cual se realiza la superposición de imágenes también alude a la irreductibilidad de la presencia material del cuerpo respecto del representacionalismo sobre el que cabalga la lógica de las identidades normativas. Junto al rechazo de esta lógica dicotómica y opuesta, considera lo abyecto de toda existencia como contaminación ineludible de los marcos normativos y, al mismo tiempo, como motor de conflicto continuo. Aquello que representamos de nosotros mismos se encuentra continuamente herido por fuerzas indomeñables. Contra esto, la lógica de la identidad exige salvaguardar la mismidad a partir de la exclusión de las diferencias que nos habitan. Afortunadamente, Hatrick señala en imágenes que no se puede exterminar la alteridad sin abolirnos a nosotros mismos. Esta posibilidad de pensar *diferencias dentro* (Braidotti 195) implica que la alteridad es eliminable solo a costa de algún tipo de derrumbe subjetivo.

Finalmente, es preciso señalar que, tal como señala Dawn Wilson, la fotografía da al artista acceso a lo inesperado e inaccesible. Proporciona formas de ver el mundo que de otro modo no están disponibles para el umbral de lo inteligible normativamente sedimentado en nuestra mirada. En contra de toda concepción de los retratos fotográficos como captura representacionalista de una esencia de la realidad (Silverman, *The*

Miracle 15), Hatrick nos expone la presencia imposible de ser representada capaz de desarticular la pretendida eficacia totalizante de la producción cisheteronormativa de las identidades. No importa cuánto defendamos y reivindicemos aquellas identidades ilegítimas, las violencias rodarán con la contundencia ya conocida por colectivos abyectos si no se identifica el potencial político y subversivo de aquel registro que hiere mortalmente el proceso mismo de representación. Hatrick y su cámara fotográfica nos aproximan a retratos en los que aquellas inefables y oscuras fuerzas deshacen la coherencia representacional de nuestra clausura identitaria.

Referencias

- Awret, Uziel. «Las Meninas and the Search for Self-Representation». *Journal of Consciousness Studies*, vol. 15, n° 9, 2008, pp. 7-34.
- Barad, Karen. «Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter». *Signs*, vol. 28, n° 3, 2003, pp. 801-831.
- Benjamin, Jessica. *Sujetos iguales, objetos de amor. Ensayos sobre el reconocimiento y la diferencia sexual*. Paidós, 1997.
- Berenstein, Isidoro. «El vínculo y el otro». *Psicoanálisis APdeBA*, vol. XXIII, n° 1, 2001, pp. 9-21.
- Braidotti, Rosi. *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. Columbia University Press, 1994.
- Butler, Judith. *Mecanismos psíquicos del poder. Teorías sobre la sujeción*. Cátedra, 2001.
- . *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Paidós, 2007.
- . *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del «sexo»*. Paidós, 2008.
- Carver, Charles y Michael Scheier. *Attention and Self-Regulation*. Springer, 1981.
- Copjec, Joan. *Imaginemos que la mujer no existe*. Fondo de Cultura Económica, 2006.
- Crimp, Douglas. «Pictures». *October*, vol. 8, 1979, pp. 75-88.
- De Lauretis, Teresa. *Freud's Drive: Psychoanalysis, Literature and Film*. Palgrave Macmillan, 2008.
- Edelman, Lee. *No Future: Queer Theory and the Death Drive*. Duke University Press, 2004.
- Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas*. Siglo XXI, 1968.
- . *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Siglo XXI, 2002.
- . *La voluntad de saber. Historia de la sexualidad*. Vol. 1. Siglo XXI, 2008.
- Gergen, Kenneth. «The Social Constructionist Movement in Psychology». *American Psychologist*, vol. 40, n° 3, 1985, pp. 266-275.
- Goffman, Erving. *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Amorrortu, 2012.
- Gugleta, Zdravka. «Michel Foucault's (Mis)Interpretation of *Las Meninas*. Or, Pure Representation as the Tautologous Structure of the Sign». *Facta Universitatis*, vol. 9, n° 1, 2011, pp. 1-12.

- Halberstam, Jack. *El arte queer del fracaso*. Egales, 2018.
- Irigaray, Luce. *Espéculo de la otra mujer*. Akal, 2007.
- Kellett, Heidi. «“Skin Portraiture” in the Age of Bio Art: Bodily Boundaries, Technology and Difference in Contemporary Visual Culture». *Body & Society*, vol. 24, n° 1-2, 2018, pp. 137-165.
- Kérchy, Anna. «The Woman 69 Times: Cindy Sherman’s “Untitled Film Stills”». *Hungarian Journal of English and American Studies*, vol. 9, n° 1, 2003, pp. 181-189.
- Kristeva, Julia. *Poderes de la perversión*. Catálogos, 1988.
- Lorey, Isabell. *Disputas sobre el sujeto. Consecuencias teóricas y políticas de un modelo de poder jurídico: Judith Butler*. La Cebra, 2017.
- Martínez, Ariel. «Hacia una cartografía erógena y política del cuerpo: aportes del psicoanálisis para un análisis queer antisocial del itinerario fotográfico de Lariza Hatrick». *Chasqui: Revista de Literatura Latinoamericana*, vol. XLIX, n° 1, 2020, pp. 31-52.
- Meagher, Michelle. «Improvisation within a Scene of Constraint: Cindy Sherman’s Serial Self-Portraiture». *Body & Society*, vol. 13, n° 4, 2007, pp. 1-19.
- Owens, Craig. *Beyond Recognition: Representation, Power, and Culture*. University of California Press, 1992.
- Silverman, Kaja. *The Threshold of the Visible World*. Routledge, 1996.
- . *The Miracle of Analogy, or The History of Photography, Part I*. Stanford University Press, 2015.
- Stryker, Susan. «(De)Subjugated Knowledges. An Introduction to Transgender Studies». *The Transgender Studies Reader*, eds. Susan Stryker y Stephen Whittle. Routledge, 2006, pp. 1-17.
- West, Shearer. *Portraiture*. Oxford University Press, 2004.
- Wilson, Dawn. «Facing the Camera: Self-Portraits of Photographers as Artists». *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 70, n° 1, 2012, pp. 55-66.
- Yardley, Krysia y Terry Honess. *Self and Identity: Psychosocial Processes*. Wiley, 1987.