

Sexualidad, Salud y Sociedad

REVISTA LATINOAMERICANA

ISSN 1984-6487 / n.19 - apr. 2015 - pp.133-148 / Canseco, A. / www.sexualidadsaludysociedad.org

Reconocer la violencia

Alberto E. F. Canseco

Licenciado en Filosofía
Doctorando en Estudios de Género
Centro de Estudios Avanzados –
Univ. Nacional de Córdoba (CEA-UNC)
Becario doctoral CONICET
Córdoba, Argentina

> betocanseco@hotmail.com

Resumen: Este artículo presenta una reflexión filosófica acerca del reconocimiento y la representación de la violencia. Plantea la importancia política de pensar el modo en que determinada experiencia será representada y el marco de referencia en el que se inscribe esta representación. Uno de los objetivos de los feminismos ha sido que se reconozca la violencia de experiencias que previamente no habían sido consideradas violentas, para evitarlas en el futuro. El carácter “violento” de una experiencia no puede darse por sentado y, antes de reconocer su violencia, la misma debió primero ser conocida. Así, la manera en que la situación emerge dentro de un marco de representación específico posibilitaría, o no, el reconocimiento de su violencia.

Palabras clave: reconocimiento; violencia; marco; Judith Butler; feminismos.

Reconhecer a violência

Resumo: Este artigo apresenta uma reflexão filosófica sobre o reconhecimento da violência, sua representação e a importância política das operações de pensar em torno do modo com que será representada determinada experiência e no marco de referência em que se inscreve esta representação. Isto não é menor para os feminismos, já que um de seus objetivos foi que se reconhecesse a violência de determinadas experiências que não tinham sido consideradas violentas previamente. Assinalam, assim, o caráter violento de determinada situação para evitá-la no futuro. O fato de que esta indicação seja necessária sugere que o caráter “violento” não pode ser dado por certo e que antes de reconhecer a violência de certa experiência, esta deve primeiro ser conhecida. Assim, a maneira com que esta situação emerge de um marco de representação específico posibilitaria, ou não, o reconhecimento de sua violência.

Palavras-chave: reconhecimento; violência; marco; Judith Butler; feminismos

Reconizing violence

Abstract: This article introduces a philosophical reflection about the recognition and representation of violence. It argues for the political importance of thinking about the way an experience is represented, and the frame of reference in which that representation is inscribed. Feminisms have sought recognition for the violence of experiences that had not been considered violent before, in order to avoid them in the future. The “violent” character of an experience cannot be taken for granted, and before its violence is recognized, it must be known. Thus, the way a situation emerges within a specific frame of representation may or may not enable the recognition of its violence.

Keywords: recognition; violence; frameworks; Judith Butler; feminisms.

Reconocer la violencia

Los movimientos feministas han sabido demandar, entre otras cosas, que se reconozca como violentas ciertas experiencias que no habían sido leídas como tales. En principio, esta estrategia busca llamar la atención del carácter violento de ciertas situaciones a fines de evitar dicha experiencia en el futuro. Las estrategias y sus consecuencias varían según el posicionamiento feminista que se haya asumido. El hecho de que este señalamiento sea necesario a fines de reivindicar mayor habitabilidad para los cuerpos que sufrirían la violencia sugiere que el carácter “violento” de esas experiencias no puede darse por sentado. Podría decirse que esta acción es, por tanto, performativa (Butler:2002a; 2007), en el sentido de que produce en el discurso su referente –la “violencia”– a través de la citación repetida de experiencias ya reconocidas como violentas.

Si bien son múltiples las formas en que puede realizarse la operación performativa de reconocer la violencia de una experiencia, una cuestión es clara: no puede reconocerse el carácter violento de dicha experiencia si primero ésta no fue conocida. Ciertamente, la manera en que esa experiencia emerge dentro de un marco de representación prepara la posibilidad o no de reconocer su violencia. El reconocimiento vendría a ser, en este sentido, una forma cualificada de conocimiento; y el conocimiento, una precondition del reconocimiento. Para los feminismos, en consecuencia, no es menor pensar en torno al modo en que será representada una experiencia y al marco de referencia en el que se inscribe dicha representación. Teniendo en cuenta todo esto, el presente artículo pretende ser una reflexión filosófica en torno al reconocimiento de la violencia, su representación, y a la importancia política de estas operaciones. Para ello, ofreceré una teorización en torno a la categoría de reconocimiento (1); luego plantearé, siguiendo las intuiciones de Judith Butler y Jacques Derrida, la idea de marcos de reconocimiento (2); atenderé particularmente un tipo específico de reconocimiento, que sería el reconocimiento sexual (3); y analizaré, por último, a través de los conceptos trabajados en 1, 2 y 3, una representación determinada de la violencia (4).

1. Reconocimiento y violencia

Antes que nada, cabe decir que la palabra “reconocimiento”, como funciona también en la propuesta butleriana, pertenece a una larga tradición en

la filosofía occidental cuyo mayor representante es el pensador alemán G.W.F. Hegel. Según este autor, se llega a ser sujeto viable a través de la experiencia del reconocimiento, el cual es otorgado por l*s otr*s¹. El deseo de ser un sujeto viable, de vivir una vida habitable es, por tanto, un deseo de reconocimiento. En una versión foucaultiana de Hegel, Butler (2002b) sostiene que el poder sobre un sujeto puede actuar bajo la condición de imponerle normas de reconocimiento en la existencia de ese sujeto. De este modo, el sujeto desea reconocimiento, y se encuentra a sí mismo apegado a aquellas categorías que garantizan su existencia social. El deseo de reconocimiento, por tanto, es una forma particular de vulnerabilidad que, por otro lado, no es previo a las redes de poder sino que emerge gracias al funcionamiento de las mismas. En otras palabras, una ley de verdad impone un criterio a través del cual el reconocimiento se hace posible. Se trataría, en este sentido, de una ontología histórica en tanto que hay una dependencia a normas sociales contingentes. Es más, Butler insiste en que no es que recurramos simplemente a normas discretas y únicas de reconocimiento sino que se trata más bien de condiciones generales de reconocibilidad. De este modo, tales condiciones –los términos, convenciones y normas– preceden al acto, práctica o escenario del reconocimiento.

Ahora bien, una existencia social es viable sólo cuando se establece una serie de mecanismos que busquen evitar el daño y la violencia. En ese sentido, el reconocimiento de un cuerpo y un sujeto resulta en un cuidado de ese cuerpo y esa vida. Cabe decir, sin embargo, que, en el marco de la ontología hegeliana, no hay una eliminación completa del riesgo de sufrir violencia en la escena de reconocimiento. Es necesario recordar que, en la sección del amo y del esclavo de *La Fenomenología del Espíritu* (Hegel: 1966 [1807]:114-122), la autoconciencia que se ve reflejada en la otra busca recuperar una esencia que se ve duplicada y que era considerada propia para lo cual debe eliminar a la otra. El deseo que impulsa este movimiento se configura en una forma destructiva de negación. En el aprendizaje que supone esta experiencia, la autoconciencia entiende que debe suspender ese impulso asesino pues sólo a través de reconocer a la otra es que podrá ser reconocida. De este modo, una forma cultivada de deseo se articula como un deseo del deseo del otro. La violencia se suspende pero la escena se mantiene en tensión pues es la negación (el deseo) la que une y separa a las autoconciencias.

¹ Usaré el “*” para evitar una generalización tanto de quien leerá el texto en la figura del “nosotros” como en la figura de la alteridad. Soy consciente de que esto dificulta la comprensión del texto, pero entiendo que se encuentra en sintonía tanto con el contenido del mismo como con las reivindicaciones del feminismo y de los movimientos de diversidad sexual.

2. [Marcos de] Reconocimiento de la violencia

Volviendo a la idea de una categorización de la violencia, podría decirse que la reconocibilidad del carácter violento de una experiencia dependerá de que quien reciba el daño o amenaza de daño sea reconocido* como sujeto. Y en el mismo sentido que más arriba, el modo en que ese sujeto aparezca en la representación preparará su reconocimiento. Quisiera detenerme un poco en una reflexión en torno a esta representación a partir de las teorizaciones de Judith Butler en su obra *Marcos de guerra* (2010).

En dicho texto, la autora precisa qué se entiende por inteligibilidad en relación con otros conceptos, como el de reconocimiento. Antes que nada, la inteligibilidad nombra al esquema histórico que establece el ámbito de lo cognoscible. Lo cognoscible no necesariamente es reconocible, pero se trata de una precondition de la reconocibilidad: si algo no puede conocerse, ¿cómo podría reconocerse? En este sentido, los esquemas de inteligibilidad condicionan y producen normas de reconocibilidad. Cuando la autora pone ejemplos de inteligibilidad recurre a las historias (*histories*) acerca del comienzo y final de la vida que protagonizan muchos debates en la actualidad (v.gr. aborto, eutanasia). De este modo, puede interpretarse que los esquemas de inteligibilidad son capaces de obtener forma lingüística, son estructurados históricamente y, en su multiplicidad, pueden entrar en disputa entre sí. Pienso que otras historias pueden ser aquellas que hablan de “amor” o de “placer”. Dichas historias configuran marcos o campos ontológicos en relación con los cuales es posible aprehender y reconocer la vida, la muerte, el sujeto, la persona, etc. Puede suceder, aclara Butler, que la vida y la muerte, constituidas en gran parte por determinados marcos, tenga lugar entre, fuera o en el cruce de esos marcos. En dicho caso, esas emergencias cuestionan la necesidad de los mecanismos a través de los cuales se configuran tales marcos y dando cuenta del riesgo de su fracaso. Si este riesgo toma forma figural, es probable que no logre reivindicar un estatus ontológico cierto. Sin embargo, aun cuando no siempre puede ser reconocida como vida, bien puede ser aprehendida como “viva”. En cierto sentido, esta figura insiste en estar viva, extrañamente viva aunque su estatus ontológico no pueda ser determinado, aunque no logre ser una vida dentro de esas condiciones generales de reconocibilidad. No parece quedar claro cuál es el vínculo entre esquema de inteligibilidad y marco de reconocimiento, pues la autora establece que el primero prepara al segundo, pero cuando habla de aquello que, en rasgos generales, queda “fuera”, no es evidente si se está refiriendo a un afuera del esquema o del marco; o, en todo caso, cuáles serían las diferencias entre las consecuencias de ambas exclusiones. Puede inferirse que, por ejemplo en el caso de las historias del “amor”, una cosa sea que determinado afecto no sea considerado “amor” y otra

que se “ame” mal o que “amar así” esté mal. Una cosa es permanecer inteligible y otra no obtener reconocimiento.

Butler utiliza la metáfora del marco (*frame*) para hablar del modo en que funcionan las normas de reconocimiento. Habría, según la autora, dos formas de utilizar la palabra “*frame*” en inglés, que darían una luz acerca de lo que ella quiere transmitir con esta idea. Por un lado, un cuadro puede estar enmarcado (“*framed*”), ha sido puesto en el interior de una estructura abierta que lo sostiene; por otro, alguien puede estar *framed* cuando es inculcado falsamente y se prepara evidencia en contra de él de manera que se asegura un veredicto de culpabilidad. Según la autora, el marco del cuadro realiza un primer comentario sobre la obra y guía la interpretación de la misma, de modo que el segundo sentido de la palabra hace resonancia en el primero.

En una nota al pie, Butler declara que sus propias reflexiones sobre el marco son deudoras principalmente de las teorizaciones de Jacques Derrida (2005 [1978]). Cabe recordar que para este último la noción de marco se encuentra ligada a la de *párergon*. Este autor llega a la noción de marco como *párergon* a través de la deconstrucción de los argumentos estéticos en la *Crítica del juicio*, de Immanuel Kant. Según Derrida, un factor común atraviesa toda la filosofía occidental acerca del juicio estético y es la exigencia de que la obra de arte no deba ser juzgada por motivos externos a ella (no podría decirse, en una vena marxista, que el palacio no es bello porque es resultado de la opresión de grupos por una clase dominante). Esta exigencia tiene, sin embargo, el problema de que supone que se sabe a ciencia cierta dónde comienza y termina una obra; los límites que separarían la obra de su contexto serían claros, el marco sería evidente. En un intento de complejizar esta demanda, Derrida recurre a una reflexión sobre este marco y es así que aparece la noción de *párergon* en la obra kantiana. Esta noción viene a dar nombre a lo que no pertenece intrínsecamente a la representación total del objeto como parte integrante sino que lo hace sólo como aditivo exterior, aumentando el placer del gusto mediante y sólo a través de su forma.

Los *parerga* estarían fuera-de-obra (*hors-d'oeuvre*), pero no se limitarían a este “estar afuera”, sino que actúan al lado, pegadas contra la obra (*ergon*). En otras palabras, un *párergon* se ubica contra, al lado y además de la obra pero no le es ajeno: su trabajo es afectar el interior de la operación y cooperar con él desde cierto afuera. No está simplemente afuera, ni tampoco simplemente adentro. Funcionaría más bien como un accesorio al que se está obligado a recibir en el borde, a bordo. Se convierte así en un primer abordaje, un primer auto-comentario de la obra.

En su lectura en paralelo de *La religión dentro de los límites de la mera razón* de Kant, Derrida encuentra que el *párergon* no juega, linda con, roza, frote,

o se estrecha contra el límite mismo e interviene en el adentro sino en la medida en que el adentro falta. Este adentro carece de algo y carece de sí. Debido a que la razón “es consciente de su impotencia para satisfacer su necesidad moral”, recurre al *párergon* que amenaza persistentemente con participar del adentro. De este modo, los *parerga* suponen un riesgo y a cada uno de ellos corresponde un daño, un perjuicio.

Volviendo a la *Crítica*, Derrida recupera los ejemplos de *párergon* y los pone en cuestión: el vestido de la estatua, las columnas del edificio, y el marco del cuadro. Respecto al marco parergonal, el autor subraya que éste se destaca sobre dos fondos, pero que, en relación con cada uno de estos dos fondos, el *párergon* se fundiría en el otro. De este modo, si atendemos al punto de vista de la obra, el *párergon* pareciera formar parte del contexto, y si atendemos al punto de vista del contexto del cuadro, el *párergon* pareciera formar parte de la obra. En consecuencia, el *párergon* despliega su más grande poder en el acto de desaparecer, de borrarse, de fundirse. En el mismo sentido, habría, además, en Kant, una distinción entre un marco bueno y uno malo. El malo, el que funciona como adorno y perjudica a la obra, sería aquel que, o es feo, o es bello en su materialidad y no en su forma, como en el caso del marco dorado. Dicho marco atrae la atención del espectador y arruina el efecto estético. Una vez más, es en su desaparición que el marco funciona correctamente y favorece a la obra.

Por su carácter de indecible, el *párergon* puede que sea entonces imposible de separar y aislar, de modo que posee la capacidad de alterar la división simple de figura / fondo.

Otra cuestión a destacar del *párergon* es que la falta de la que se convierte suplemento no puede ser determinada, localizada, detenida dentro o fuera antes del encuadre. En otras palabras, la falta es, al mismo tiempo, producto y producción del marco. Derrida subraya así que el marco se encuentra trabajando, no funciona de una vez para siempre sino que se encuentra en constante esfuerzo de determinación. La propuesta del autor tendría que ver, por tanto, con dar cuenta de ese trabajo y llevar al marco a ir en contra de sí mismo, aunque sin la pretensión de dejar la obra sin marco, pues esto es imposible. En palabras de Derrida:

Sólo cierta práctica de la ficción teórica puede entonces trabajar (contra) el marco, (hacerlo o dejarlo) jugar (contra) sí mismo. Sin embargo no hay que olvidar que el contenido, el objeto de esta ficción teórica (la energía libre del proceso originario, su productividad pura) es la metafísica, la onto-teología misma. La práctica de la ficción amenaza siempre con creer en eso o como hacer creer en eso. La práctica de la ficción debe cuidarse entonces de no dejar pasar una vez más la verdad metafísica bajo la etiqueta de la ficción.

Hay ficción y ficción. Necesidad aquí del ángulo –diagonalidad– donde eso juegue y trabaje, y de hacer aparecer el resto del ángulo en los marcos redondos (hay) (2005:91).

Ahora bien, ¿de qué modo podría entenderse el hecho de que Butler sostenga que la experiencia está enmarcada y que de esto dependa su reconocimiento? ¿Qué nos ayuda a pensar esto acerca de la violencia? Por un lado, el hecho de que ciertos colectivos reclamen mecanismos de cuidado frente a la exposición al daño tendrá que ver con cuestionar la operación de las normas y los límites epistémicos del marco que contiene la experiencia. De este modo, se señalará que hay ciertos cuerpos y sujetos que entran dentro del encuadre del reconocimiento a condición de formar parte de la falta y del exterior constitutivo que contiene dicho marco. En consecuencia, las estrategias en la lucha por la habitabilidad de estas vidas no podrán entenderse meramente como luchas por reconocimiento –en tanto que su contenido depende de las normas y el marco– sino también como la operación crítica del encuadre. En este sentido, si queremos pensar en una representación crítica, y sabiendo que una representación no puede estar por fuera de la inteligibilidad, lo que nos queda es la posibilidad de señalar precisamente el marco que la contiene, hacerlo evidente, pues, como ya quedó dicho, es en su desaparición que funciona efectivamente.

Cabe pensar que un modo posible de señalar los límites del marco es precisamente a través de la categorización de una experiencia –dentro de ese encuadre, legible y legítima– como violenta para sujetos que se encuentran reclamando reconocimiento. La demanda de reconocimiento, en este sentido, cobra la forma de una denuncia, de una visibilización. Pienso en los recientes debates, *spots* publicitarios y cortometrajes que buscaban visibilizar el carácter violento de los llamados “piropos”. Lo que se naturalizó como orden social vigente, el hecho de que cualquier mujer pueda ser abordada por un extraño de manera no consentida en la calle a través de imprecaciones más o menos groseras, es señalado como algo violento. Si en las representaciones de este fenómeno no aparece el disgusto de las mujeres que lo sufren o la posibilidad de expresar el propio deseo, el reconocimiento no es preparado por condiciones de reconocibilidad, y las mujeres aparecen en el discurso como meras cosas más que como estructuras deseantes / sujetos.

Otro caso es cuando lo que se busca es poner en cuestión la categorización de violenta que cierta experiencia o acto sufre dentro de determinados marcos de referencia. Creo que es esto lo que sucede cuando la lesbofeminista pro-sexo argentina Noe Gall (2012; 2014) discute la representación de la tragedias de Eurípides y Séneca basadas en el mito de Medea, y señala que tradicionalmente –a partir de normas sexuales y de género heterocentradas y misóginas– se ha registrado la violencia de Medea sobre sus hijos en el acto de asesinarlos, pero que poco se ha

dicho sobre la violencia que ella ha sufrido por parte de Jason. Según la autora, el personaje de Medea puede ser interpretado de varias maneras, puede tratarse de una mujer despechada, una asesina, un monstruo, pero también de una mujer que rechaza las leyes, una mujer empoderada, una mujer que dice no. A Gall le interesa rescatar la figura de Medea y convertir su monstruosidad en una “promesa feminista”, y justifica su lectura subrayando además el hecho de que la heroína finaliza el relato con su fuga a la divinidad y abandonando la vida humana mundana. De esta manera, Medea logra escapar del destino trágico de la muerte inevitable y burla la condena que se esperaba que sufriera. El argumento de la autora gana fuerza, además, cuando invoca la figura de la mujer que aborta y la pone en paralelo con el personaje de Medea, quien puede juzgarse por el acto de matar a sus hijos. Siendo que las legislaciones argentinas en la actualidad siguen configurando al acto de abortar como un infanticidio, Gall destaca el hecho de que se trata de un mismo *status*, de una misma representación, la de una mujer asesina. En este sentido, la citación establece un marco de referencia con la que buena parte del feminismo estaría de acuerdo y hace inteligible el planteo dentro de posicionamientos feministas específicos.

3. Reconocimiento sexual y violencia

Me gustaría ahora pensar un tipo específico de reconocimiento para problematizar su relación con el reconocimiento del sujeto, y de la experiencia de la violencia de la que vengo hablando: el reconocimiento sexual. Cabe recordar lo que Axel Honneth (1997) señala en su abordaje de las luchas por el reconocimiento en la obra hegeliana: es en el análisis de la experiencia de la relación sexual que Hegel utiliza por primera vez la noción de reconocimiento. Según Hegel, en la forma sexual de interacción, ambos sujetos ven la posibilidad de reconocerse en su compañer*, ya que ambos desean recíprocamente el deseo de*l otr*. Mientras en la ejecución y en el resultado de su trabajo, el Yo logra concebirse a sí mismo como un sujeto de acción cosificado, en el deseo del* otr*, el Yo se manifiesta como subjetividad viviente y deseante, cuyo objeto de deseo es ese mismo modo de subjetividad, pero en el* otr*. De ese modo, la sexualidad representa una primera forma de unificación de sujetos opuestos unos de los otros.

Esta experiencia recíproca del “saberse-en-el-otr*” sólo llega a una relación de amor cuando es capaz de convertirse en un conocimiento intersubjetivamente compartido de las dos partes. Sólo cuando el sujeto logra saber que quien le enfrenta se sabe a sí mism* igualmente en su otr*, puede poseer la confianza segura de que “el* otr*” es “para mí”. Para designar esa relación mutua de conocer-se-

en-el-otr*, Hegel emplea, por primera vez, la palabra “reconocimiento”: en la relación amorosa, escribe en una nota marginal, es el “si no cultivado, natural”, que es “reconocido”.

Ahora bien, como ya señala Honneth, Hegel es un teórico de la familia burguesa, de modo que habla de dos formas de intensificación de dicha experiencia de reconocimiento, que son la actividad cooperativa en la relación institucionalizada del casamiento, y el hijo como testimonio vivo de su saber recíproco de afección del otro. Como Honneth, rechazo taxativamente esta visión heteronormativa y reproductiva del deseo de reconocimiento.

Si bien el reconocimiento sexual sigue más o menos la dinámica que quedó planteada en el apartado anterior, me parece que posee ciertas especificidades que particularizan, además, el modo en que entra en vínculo con el reconocimiento de un sujeto, que resulta en el cuidado frente a la violencia. El reconocimiento sexual, es decir, el reconocer a un sujeto como posible protagonista de juegos eróticos, no siempre va acompañado de este cuidado, pues las normas sexuales producen extremos en la sexualidad que cuestionan la constitución del sujeto. Las normas de reconocimiento sexual configuran el modo en que aparecen los cuerpos deseosos, de manera que algunos cuerpos puedan vincularse sexualmente con el mundo y con l*s otr*s, así como ciertas experiencias sean reconocidas como sexuales, mientras otros cuerpos y otras experiencias son sexualizadas –si es que lo son– en un sentido catacrético. La catacresis, cabe recordar, es una figura retórica que describe la designación abusiva o impropia de un término a un referente que carece de uno peculiar o más apropiado (Jenckes, 2007). De este modo, dicho dominio recibe el nombre de sexualizado, pero al parecer de modo impropio, como si lo usurpara sabiendo que se trata precisamente de un uso abusivo del término que designa lo sexual. Por otro lado, sucede a veces que el deseo sexual sea reconocido, pero desborde de manera exagerada para su lectura dentro de las normas sociales hegemónicas, produciendo la figura de la “voracidad sexual”. Dicha representación cuestiona la constitución de un sujeto humano y habilita mecanismos de mayor exposición al daño. Me parece que el acontecimiento que dio origen al movimiento de “La marcha de las putas” puede leerse en este sentido. Como es sabido, “La marcha de las putas” aparece en contestación a la expresión de un policía, en una charla universitaria sobre prevención de violaciones en enero de 2011 en Canadá, que insistía en que las mujeres deberían “dejar de vestirse como putas” si quieren evitar ser violadas (Franchini & Pastor, 2012). La hiper-sexualización de la presentación de estas mujeres, destinatarias imaginarias o reales de dicha charla, era la operación a través de la cual se justificaba la violencia sobre sus cuerpos.

4. Una representación de la violencia: "Ausente" de Marco Berger

Quisiera finalizar este artículo con el análisis de una representación de la violencia y del deseo sexual: el film *Ausente* (2011), de Marco Berger. Una cuestión interesante de los films de este director argentino es que citan de manera subversiva diversos géneros cinematográficos. Si *Plan B* (2009) citaba las comedias románticas, con sus malos entendidos, revelaciones y posteriores finales felices a partir de un cuestionamiento de las identidades heterosexuales estables (Canseco, 2013), *Ausente* puede entenderse a partir de la citación a otros films del género thriller, que retratan la relación de un sujeto supuestamente más débil que, aprovechándose de esta situación, manipula a otro, presuntamente más poderoso. Este sujeto suele quedar en evidencia al final del relato y, aunque puede seguir armando estrategias con personajes por fuera de la trama, aparece en términos negativos y hasta monstruosos en el marco general del film. Tal es el caso de películas como *The Crush* (1993), de Alan Shapiro o *The Orphan* (2009), de Jaume Collet-Serra.

Varias marcaciones apoyan esta lectura, las cuales tienen que ver en principio con el uso de la banda sonora compuesta por Pedro Irusta. En general, la música de tono siniestro, agudo y monótono –que busca producir la sensación de que algo malo está ocurriendo o está por ocurrir– aparece en el film cuando se llama la atención acerca del personaje llamado Martín Blanco, un joven de 16 años que desea sexualmente a su profesor, Sebastián Suárez. Cuando el foco abandona a este personaje solemos escuchar sólo el sonido ambiente, o la misma música que los personajes se encuentran escuchando.

La presentación del joven Martín ya es sexualizada: en las primeras escenas, recorreremos con la cámara su cuerpo apenas cubierto por una pequeña malla, y se nos hace testigos de su mirada deseosa, dirigida a otros compañeros de escuela. En la primera escena en que la música siniestra es protagonista, es cuando Martín espía a otro hombre en la ducha. La escena nos recuerda a la de un fantasma o un monstruo que acecha, que aparece y desaparece a los ojos de quien es observado. El film continúa con pasajes en los que Martín se queja de dolor en un ojo, Sebastián llevándolo a la guardia médica y los diversos engaños que llevan a este último a invitar a cenar al primero, para luego acompañarlo a lo de su abuela. Somos testigos de cómo Martín se baña en la casa de Sebastián, cómo usa uno de sus perfumes y acepta la oferta de una remera por parte del profesor. La música siniestra vuelve a aparecer cuando Sebastián lleva a Martín a casa de la abuela y ella parece no estar: la música nos insinúa que se trata de un engaño del joven. Sebastián le dice entonces: “mirá, te venís a mi casa... igual sabés que me puedo meter en problemas, ¿no? Lo que sí te pido que no le digas a nadie, porque vos sos menor y me puedo meter en problemas llevando a un alumno a dormir a mi casa”. Martín

asiente y van al hogar de Sebastián. Allí vemos a Martín durmiendo, y luego se nos dirige a una escena en la que Sebastián se baña tras una cortina semitransparente. La música siniestra vuelve a aparecer, y otra vez con Martín, como un animal que está a punto de cazar a su presa. Me animo a decir que, por momentos, estas escenas de acechamiento recuerdan a la figura del *Alien* que aparece y desaparece de manera fugaz en la famosa franquicia cinematográfica. Sebastián parece ver algo, pero Martín desaparece por lo que se ve en la necesidad de ir hasta su cama para verificar adónde está. El joven no está en su cama sino en el baño, y le pide crema dental para cepillarse los dientes. Acto seguido, duermen cada uno en su cama, en habitaciones diferentes. Avanzada la noche, Martín despierta, se levanta y camina en la oscuridad. La música siniestra comienza y parece, en algún sentido, un latido musical interrumpido por momentos por el sonido de campanillas. Vemos la puerta abrirse, las piernas de Martín, que mira a Sebastián mientras duerme, a quien luego quita la frazada que cubre su cuerpo. La música entonces sube de volumen, se escucha mujeres cantar, Martín posa su mano sobre la pierna de Sebastián y comienza a subir por ella. Sebastián se mueve y Martín se va corriendo. La música se corta abruptamente. Sebastián se despierta y se levanta inmediatamente para dirigirse a la cama de Martín, a quien ve durmiendo en ropa interior y boca arriba. El profesor entonces abre la heladera y el joven se despierta y se cubre; le pide agua y Sebastián se la acerca. Posteriormente vemos a ambos cada uno en su propia cama, el profesor durmiendo boca abajo y el joven enfocando su mirada en la pieza del primero. La escena culmina con un suspiro de Martín.

En las escenas siguientes, nos enteramos de los engaños de Martín y de las quejas de sus padres ante su ausencia esa noche en su propia casa. Martín, sin embargo, no queda en evidencia más que a los ojos de Sebastián.

En la escena siguiente, vemos a Martín con una amiga, yendo a ver una película en el cine. Una confusión en el nombre del film que irán a ver, considero, puede darnos alguna otra pista acerca de una posible lectura del propio relato. El film se llama "A Marte", por lo que la muchacha supone que se trata de una película romántica. Él se ríe y aclara que no es "amarte", de amor, sino "a Marte", es decir, "hacia el planeta Marte": no se trata de una película de amor sino una de extraterrestres que invaden el planeta "y nos matan a todos". Podría decirse que lo mismo sucede con *Ausente*, tal vez en sentido contrario: lo que se nos presenta como el relato de un *alien* acechando a su presa se trata más bien de un relato romántico. Ya en el cine, cuando se encuentran sin quererlo Sebastián y su novia con Martín y la muchacha, la música siniestra vuelve a aparecer, produciendo el efecto de tensión. La joven insiste: "Parece «amarte», de amor".

En una escena posterior somos testigos de una violencia física. Vemos a Sebastián yendo hacia su auto, cuando ve a Martín, sentado cerca. Decide dirigirse

hacia él y pedirle explicaciones acerca de las múltiples mentiras. El joven responde entonces, luego de varias vueltas: “No sé, pensé que si me metía en su casa podía pasar algo”. “¿Algo qué?”, pregunta Sebastián, e inmediatamente lo golpea en la cara. Se escucha ladridos de perros y Martín replica: “Denúncieme, vamos a ver quién sale perdiendo”. Esta escena es típica del género *thriller*, con las características que mencionaba al comienzo. Seguir esta citación implicaría que Martín continuara obsesionado con Sebastián y realizara diversas acciones para manipularlo hasta el punto de no poder hacerlo más y querer vengarse. Esto no es lo que sucede en la película.

Cabe decir, por otra parte, que desde un marco heteronormativo, la respuesta violenta de Sebastián a la expresión de deseo por parte de Martín no es exagerada, si tenemos en cuenta las muchas veces en que expresar un deseo disidente es leído como una amenaza a la integridad heterosexual (Butler, 2004; Kosofsky Sedgwick, 1998). Sin embargo, el marco parece ofrecernos otro abordaje de la experiencia, cuestión que puede leerse en la resolución del conflicto, de modo que se nos brinde la oportunidad de reconocer (sexualmente) a Martín.

Luego de varias escenas, se nos hace testigos de una escena en la que Martín busca una pelota de fútbol de un techo, mientras su amigo lo espera abajo. Martín le tira la pelota y cae, suena el tren, y vemos a Martín caído en el piso. En escenas siguientes nos enteramos que Martín está muerto y que Sebastián lo sabe. Vemos así a Sebastián entristecido, con sentimientos de culpabilidad, tal vez por el golpe propinado, que imaginariamente resulta en la muerte del joven. Somos testigos, en este sentido, de un Sebastián cabizbajo y solo, que toma la remera sucia que le había prestado a Martín, acariciándola y oliéndola.

Quisiera llamar la atención, entonces, en la escena final, en la que Sebastián y su novia se dirigen a una fiesta. En el camino, Sebastián huele en su novia el perfume que había usado Martín luego de bañarse y se queja. Esto parece desencadenar lo que vendrá después. Habiendo llegado al lugar de la fiesta, la novia de Sebastián le pide que no deje el auto en la calle porque es peligroso. Él se va tomando bebida blanca de una botella y en vez de volver a la fiesta luego de haber dejado el auto en un lugar seguro, se dirige, en estado de ebriedad, hasta la escuela. La música de fondo entonces es aguda y siniestra. Una vez allí, deja caer la botella vacía, se sube por la reja de la escuela y rompe el vidrio para entrar al edificio, a oscuras. Se va hasta la piscina, se sienta, vemos que sangra y la escena se ilumina. Parece que somos testigos, de este modo, de la ensoñación de Sebastián, quien ve a Martín entre sus alumnos, como en las clases de natación. Martín lo mira y sonríe, se levanta y va hacia el vestuario, entra por los pasillos y el profesor lo persigue, sin encontrarlo. Martín también parece buscarlo, la escena da una sensación de juego de escondidas, más que de acecho, como en otras partes del film. De hecho, el

fondo musical es menos siniestro, más claro y con más guitarras. Luego de varios desencuentros, por fin se encuentran. Allí se inicia un diálogo en el que Martín le señala a Sebastián que está sangrando mucho y que en ese lugar podrían ser vistos. Sebastián entonces se acerca y lo besa en los labios. Sonriendo, le dice: “te quería pedir perdón, perdóname”, a lo que Martín responde también con una sonrisa y saliendo de la escena. Vemos a continuación a Sebastián solo, sonriendo, la música sube de volumen y volvemos a la oscuridad de la escuela cerrada. En el medio de estas penumbras vemos llorar a Sebastián y el film finaliza con una música que puede considerarse más alegre.

Es así que la representación de la violencia que cita Marco Berger en su film es cuestionada en el mismo marco. No hay juicio que condene a Martín por parte del director, ni tampoco se trata del relato de un abuso sexual. El film parece reconocer el deseo sexual del joven de 16 años y señalar la violencia de Sebastián en no reconocerlo. Podría decirse que se trata de la redención del *alien* Martín, de su figura acechadora y voraz, y el señalamiento de la violencia de aquel que no puede responder a un deseo de manera no agresiva, debido a sus marcos de interpretación, rígidamente heteronormativos.

* * *

Quisiera concluir esta problematización de la violencia –en relación a sus vínculos conceptuales con el reconocimiento, la normatividad y la sexualidad–, en la necesidad e importancia de seguir pensando en torno a la representación y, más particularmente, la representación estética. Cabe insistir, de este modo, en la confección de cuño feminista de herramientas teóricas que nos permitan evaluar las estrategias políticas que queremos llevar adelante en la producción de nuevos imaginarios estéticos. Quizás éste es uno de los lugares más potentes para seguir luchando en pos de condiciones que permitan que la vida sea más habitable para tod*s.

Recibido: 05/09/2014

Aceptado para publicación: 02/03/2015

Referencias bibliográficas

- BUTLER, Judith. 2007. *El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós. 316 p.
- BUTLER, Judith. 2002a. *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. 1ª ed. Buenos Aires: Paidós. 352 p.
- BUTLER, Judith. 2002b. "What is Critique? An Essay on Foucault's Virtue". In: INGRAM, David (ed.). *The Political: Readings in Continental Philosophy*. London: Basil Blackwell. 320 p.
- BUTLER, Judith. 2004. *Lenguaje, poder e identidad*. Madrid: Síntesis. 271 p.
- BUTLER, Judith. 2010. *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. 1ª ed. Buenos Aires: Paidós. 272 p.
- CANSECO, Alberto E. F. 2013. "Seducid*s y abandonad*s Una reflexión ética a partir de las múltiples desposesiones en la experiencia de la seducción". In: MATTIO, Eduardo & RIBA, Lucía (eds.) *Cuerpos, historicidad, religión. Reflexiones para una cultura postsecular*. Córdoba: EDUCC. 229 p.
- DERRIDA, Jacques. 2005 [1978]. *La verdad en pintura*. 1ª reimpr. Buenos Aires: Paidós. 400 p.
- FRANCHINI DÍAZ, Gimena & PASTOR, Constanza. 2012. "Tu mamá también: Apropiaciones de la Marcha de las Putas en Argentina". In: *Actas del 2º Congreso Interdisciplinario sobre Género y Sociedad: "Lo personal es político"*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.
- GALL, Noe. 2012. "La bárbara y salvaje Medea". In: *Actas del I Coloquio internacional "Saberes contemporáneos desde la diversidad sexual: teoría, crítica, praxis"*. Rosario: Universidad Nacional de Rosario
- GALL, Noe. 2014. *Medea como una figuración feminista. La reinención de la mujer en la tragedia de Séneca* [Tesis de Grado, en preparación]. Córdoba: Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. 1966 [1807]. *La fenomenología del Espíritu*. 6ta impr. México D.F.: Fondo de Cultura Económica. 483 p.
- HONNETH, Axel. 1997. *La lucha por el reconocimiento: por una gramática moral de los conflictos sociales*. Barcelona: Crítica. 230 p.
- JENCKES, Kate. 2007. "Materialidad y los límites de la hegemonía". *Archivos Revista de Filosofía 2/3 Dossier: Mimesis y política*. Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, Santiago de Chile, p. 141-149.
- KOSOFSKY SEDGWICK, Eve. 1998. *La Epistemología del Armario*. Barcelona: Ediciones de la Tempestad. 328 p.

Películas

2009. *Plan B* [Película]. Oh my Gómez! Films, Brainjaus, Rendes-vous pictures, Argentina. Dirigida por Marco Berger.

2011. *Ausente* [Película], Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA), Oh My Gomez! Films, dirigida por Marco Berger.