

# FOTOGRAFÍAS DE UN CUERPO INTERSEX: ENTRE EL PUNCTUM Y EL TROZO

PHOTOGRAPHIES OF AN INTERSEX BODY:  
BETWEEN PUNCTUM AND PATCH

Macarena Murugarren\*

## Resumen

En este artículo presentaré una reflexión acerca de los problemas metodológicos que surgen en mi tesis de grado, en la cual analizo la representación de un cuerpo intersex y su relación con la categoría de eroticidad en la serie fotográfica inter\*ME de lx artistx inter\* Del LaGrace Volcano. La presente reflexión explora la pregunta acerca de cómo constituir una metodología que me permita enlazar mi activismo y mi marco teórico-metodológico al trabajar con mi corpus. Por este motivo presentaré las categorías punctum de Barthes y trozo de Didi-Huberman y explicaré las razones por las cuales considero que el entramado de ambas constituye una metodología situada que puede expresar la forma en que mi cuerpo intersex mira imágenes de otro cuerpo intersex desde una mirada erotizante.

Palabras clave: eroticidad, intersex, fotografía, representación.

## Abstract

In this article I will reflect on the methodological issues that came up in my Undergraduate thesis, in which I study the representation of an intersex body and its relation to the concept of eroticity in the photographic series inter\*ME by inter\* artist Del LaGrace Volcano. This article explores the question on how to create a methodology that will allow me to link my activism and my theoretical-methodological framework while working with my corpus. For this reason I will introduce the categories of punctum by Barthes and patch by Didi-Huberman and explain the reasons why I think that weaving these categories together creates a situated methodology that will help me articulate the way in which my intersex body looks at images of another inter\* body with an eroticizing gaze.

Keywords: eroticity, intersex, photography, representation.

---

\* Profesora, Escuela de Letras, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba (UNC). Activista en Potencia Intersex; makumuru@gmail.com; Instagram: @PotenciaIntersex

En este texto reflexionaré acerca del proceso de construcción del marco teórico-metodológico de mi tesis de grado en Letras Modernas. En mi tesis me propongo estudiar la representación de los cuerpos intersex y su relación con la categoría de eroticidad en la serie fotográfica *inter\*ME* de la artista inter\* Del LaGrace Volcano. Volcano es una artista y activista intersex nacida en California. Sus trabajos incluyen instalaciones, performance, películas y fotografías que recorren temáticas como la variación de género, la conectividad sexual y las mutaciones del cuerpo. Del se autodefine como un “terrorista de género a tiempo parcial” y como una “mutación intencional”. En su trabajo son recurrentes los autorretratos fotográficos, dentro de los cuales encontramos una de sus más recientes series, titulada *inter\*ME*, la cual interroga acerca de los límites del género y su cuerpo en tanto intersticial (Volcano et al., 2016).

Para aproximarme a estas imágenes, he decidido recurrir a las categorías *punctum* de Barthes y *trozo* de Didi-Huberman. A pesar de ser nociones que pertenecen a disciplinas distintas y parecieran funcionar en diferentes niveles de análisis, explicaré las razones por las que considero que una metodología situada que entrama ambas categorías constituye una decisión política al momento de estudiar corporalidades que varían de las normas sexo-genéricas, y una manera valiosa de articular una investigación en la que involucro no solo mi mirada sino mi cuerpo y mi experiencia activista.

## Reivindicándome intersex

Hace tres años me reconocí como persona intersex. Antes de eso tenía una muy vaga noción de lo que significaba la palabra. Básicamente sabía que esta se encontraba incluida dentro de la sigla LGTBIQ+,<sup>1</sup> pero seguía siendo aquella letra acerca de la cual tenía menos información y sobre la cual nunca había tenido un especial interés por aprender más. Pensaba que las personas intersex eran únicamente aquellas que tenían genitales “diferentes” y, por lo tanto, creía que eso no tenía que ver conmigo, ya que no era una noción que se aplicara a mi corporalidad. Hasta ese momento no había podido pensarme por fuera de una mirada patologizante: yo era una chica con alguna malformación que había hecho que mis ovarios y útero no lleguen a formarse por completo. Era justamente esa forma de pensarlo como una patología, algo que me hacía una mujer “incompleta”, lo que no me permitía pensar a mi cuerpo desde la categoría de variación de las características sexuales. Pero hace tres años, gracias a algunos seminarios que cursé en la facultad y a lecturas solitarias en internet que iban de hipervínculo en hipervínculo, descubrí que la intersexualidad era una categoría amplia que incluía distintas variaciones.

La intersexualidad puede ser definida como un concepto que engloba un amplio espectro de situaciones en las que el cuerpo sexuado de una persona varía de manera congénita respecto del modelo corporal ‘masculino/femenino’ hegemónico. Estas variaciones pueden manifestarse a nivel de los cromosomas, las gónadas, los genitales y/u otras características corporales (INADI, 2016). Entiendo la intersexualidad, al igual que Giménez Gatto (2016), como una modulación particular de la variabilidad anatómica (genital, gonadal, hormonal y/o genética) que problematiza desde la lógica de

---

<sup>1</sup> Esta sigla refiere al colectivo de Lesbianas, Gays, Transexuales, Transgénero, Travestis, Bisexuales, Intersex y Queer. Se añade el símbolo + para incluir todos los otros colectivos que no están representados en las siglas anteriores.

la diversidad corporal la normalización de los cuerpos bajo el sistema dualista sexo-genérico.

Lo que aquí llamo variaciones es conocido actualmente en medicina como Trastornos/Alteraciones del Desarrollo Sexual, término acuñado a partir de la “Declaración de consenso sobre el manejo de desórdenes intersexuales” (Lee, Houk, Ahmed, Hugues, 2013),<sup>2</sup> en la cual se elaboró además el Protocolo médico para su tratamiento en las infancias. La adopción de este término tuvo una recepción muy crítica por parte de colectivos intersex y LGTBIQ+ debido a distintos factores: la falta de un proceso de consulta que involucra a personas intersex, el modo en que la palabra trastorno implica una patología y enfermedad, y el nivel de poder que se le da a través del consenso a los funcionarios de la salud y la familia para decidir sobre el cuerpo de lx bebé intersex (Grégori Flor, 2009).

El hecho de que, incluso en variaciones intersex que no están acompañadas por una enfermedad que cause complicaciones para la salud, el discurso médico siga nombrando nuestras características como trastornos del desarrollo sexual muestra la constante patologización que este lleva a cabo sobre nuestras corporalidades. Por lo tanto, desde el activismo intersex consideramos más apropiado hablar de variaciones, término que suprime el componente patologizante y puede, a su vez, englobar un amplio espectro de situaciones corporales (INADI, 2016; Monro, Crocetti, Yeadon-Lee, Garland y Travis, 2017).

### **La pregunta sobre la representación erótica**

Durante el cursado en 2017 del seminario “Haciendo cuerpos. Gestión de vidas”,<sup>3</sup> organizado por el Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades (CIFYH), me topé con la palabra intersex leyendo el primer capítulo de *Cuerpos sexuados. La política de género y la construcción de la sexualidad* de Anne Fausto-Sterling (2006). En este capítulo la autora relata el caso de María Patiño, vallista española a quien se le prohibió competir con el equipo olímpico femenino en las Olimpiadas de 1986 debido a que en un estudio de “control de feminidad” descubrieron que tenía un cromosoma Y y testículos internos. Leer lo que Fausto-Sterling narra acerca de María Patiño y cómo se refería a mi propio diagnóstico en términos de intersexualidad, me ayudó a comprender que esta palabra podía estar relacionada con mi experiencia. A partir de allí comencé a informarme más acerca de la intersexualidad y, poco después, a reivindicarme como persona intersex.

A partir de un trabajo práctico del seminario en el que podíamos elegir el tema sobre el cual escribir, comprendí que quería investigar en relación a lo intersex en mi trabajo de grado. Me urgía la necesidad de pensarme en relación a esta nueva noción, para lo cual el análisis crítico del discurso me parecía una buena forma de hacerlo. Con esto deseaba además realizar mi aporte, por más mínimo que fuera, a los estudios académicos sobre el tema. Estos se producen en gran cantidad, pero no suelen surgir desde lxs propixs integrantes de la comunidad. Esto último se debe a que el contexto de

---

<sup>2</sup> Documento redactado durante la Conferencia de Consenso sobre Intersexualidad organizada por la Sociedad Pediátrica Endocrinológica Lawson Wilkins y la Sociedad Europea para la Endocrinología Pediátrica, y publicado en mayo del 2006.

<sup>3</sup> El taller fue dictado en el marco de la propuesta “Seminarios optativos interdisciplinarios” del CIFYH, el cual invitó a los proyectos de investigación radicados allí a presentar propuestas de seminarios interdisciplinarios para lxs estudiantes de grado de la facultad.

la producción y discusión académicas no está acostumbrado a tomar en cuenta las experiencias de la intersexualidad como cuestiones filosóficamente discernibles (Cabral, 2003).

En ese momento comenzó a surgir en mí la pregunta por la forma en que las personas intersex éramos representadas en distintas prácticas estéticas. Mis únicos recuerdos sobre estas representaciones eran algunas imágenes de estatuas griegas que representan el mito de Hermafrodito, y la película *XXY* (2007) de Lucía Puenzo, la cual había visto durante mi adolescencia. Nunca antes había realizado una búsqueda metódica de prácticas estéticas que representaran a personas intersex debido a que ignoraba la existencia de esta palabra. Aún así, el interés en ver cuerpos parecidos al mío en el arte siempre había estado presente en mí. Entonces, ¿por qué me había cruzado con tan pocas prácticas que nos representen? El apremio por encontrar una respuesta a esta pregunta se haría más intenso a medida que ahondara más en mi búsqueda.

Durante el cursado del Seminario de Investigación en Discursos Sociales en 2018, pude precisar un poco más algunos aspectos de mi posible problema de investigación: no estaba interesada en cualquier tipo de representación, sino en aquella relacionada al deseo erótico. Dentro de las representaciones de personajes intersex que había observado, entre las que se encontraban *XXY* y *El último verano de la Boyita* de Julia Solomonoff (2009), la representación erótica parecía estar siempre relegada a un lugar alejado, oculto y estar relacionada con el secreto. ¿Qué quería decir esto, y qué condiciones eran las que habilitaban estos modos de representación y no otros?

A partir del texto “*Errores exquisitos: por una erótica de las corporalidades intersexuadas*” de Giménez Gatto (2016) pude comenzar a formular de manera más específica mi interrogante. En este artículo, el autor intenta cartografiar representaciones de corporalidades intersexuadas que no están prefiguradas en el terreno de la intervención clínica, sino en el espacio de la imaginación erótica. A partir de las categorías de lo *informe* de Bataille, lo *neutro* de Barthes, y lo *abyecto* de Kristeva, Giménez Gatto ensaya primero una breve genealogía de las líneas de visibilidad que ha desplegado el dispositivo biomédico frente a las corporalidades intersexuadas desde el siglo XIX, destacando a las fotografías de Nadar como una de las primeras representaciones modernas de la intersexualidad. En relación a esto, plantea una familiaridad entre las líneas de visibilidad de lo pornográfico y las tecnologías y saberes en torno a la sexualidad, las cuales estarían signadas por un mismo imperativo de máxima visibilidad (Giménez Gatto, 2016). Luego, pasa a abordar ciertas visualidades periféricas en relación al hermafrodita en el arte contemporáneo, las cuales no estarían codificadas bajo la lógica de lo pornográfico ni de la discursividad científica. Allí hace referencia a la fotografía *Hermaphrodite torso* de Del LaGrace Volcano, la cual tal vez “nos pueda dar pistas acerca de la resignificación del imaginario intersex” (Giménez Gatto, 2016, p.53). El autor concluye explicitando que necesitamos “una puesta en imagen de la diversidad corporal como objeto de deseo, una erótica de las corporalidades intersexuadas, una gozosa celebración escópica de la realidad de nuestros cuerpos y la intensidad de sus placeres” (Giménez Gatto, 2016, p.53).

Esta lectura, sumada a los interrogantes que venía formulando, disparó la pregunta acerca de qué lugar ocupamos los sujetos intersex dentro de los imaginarios que circulan en la cultura sobre cuerpos deseables y no deseables. Las fotografías de Volcano llamaron mi atención en tanto mostraban al cuerpo intersex de una manera distinta a la que es representado en la mayoría de los textos literarios, películas,

fotografías y dibujos. Sus autorretratos no solamente tienen la particularidad de mostrar un cuerpo intersex que se mira a sí mismo por fuera de un régimen visual patologizante, sino que habilitaron en mí la lectura de un cuerpo deseable, en tanto parecieran erotizar la marca corporal, la herida, la cicatriz. Esta representación interrumpe la continuidad de discursos biomédicos y teratológicos acerca del cuerpo intersex mostrando una corporalidad que se me presenta como capaz de producir placer sexual.

Al intentar definir el deseo que estas fotografías disparaban en mí, decidí recurrir a la categoría de eroticidad de Beto Canseco (2013), la cual tiene en cuenta tanto al deseo erótico como al funcionamiento de las normas que posicionan determinadas corporalidades como capaces de producir placer sexual y otras que no.

La eroticidad es entendida por Canseco como un tipo de funcionamiento de las normas “que se concretan particularmente en morfologías corporales y modos de aparición, que posicionan determinadas corporalidades como posibles de despertar excitación sexual y protagonizar una pasión sexual y otras que no (Canseco, 2017, p. 191). Según la noción de eroticidad, nuestra atención hacia los elementos con los que tenemos contacto en nuestra experiencia de la realidad está diferencialmente distribuida: no ponemos el foco en todos los elementos al mismo tiempo, ni le damos el mismo nivel de atención a todos por igual. Esta concepción de la eroticidad implica “una reflexión en torno a las condiciones que hacen posible que un cuerpo o elemento de la experiencia aparezca sexualizado y ‘produzca’ una respuesta afectiva en particular: el placer sexual” (Canseco, 2017, p. 182). Esta categoría me parece importante ya que nos obliga a cuestionarnos por la posibilidad misma de ser afectadxs sexualmente por determinados cuerpos y no por otros. La pregunta de por qué los cuerpos intersex pueden o no aparecer representados como capaces de afectar sexualmente a otrxs, y qué normas estarían habilitando o inhabilitando esa operación, son las preguntas que impulsan mi investigación.

### **Mi activismo y la pregunta por la metodología**

Al tiempo que avanzaba en esta indagación académica, comencé a adentrarme en el activismo intersex. En 2019 logré conocer a varixs activistas con lxs que había entrado en contacto virtualmente. Nos reunimos en Buenos Aires gracias a una invitación de Justicia Intersex, un espacio de activismo coordinado por Mauro Cabral. El motivo de la invitación fue la presentación del libro de una compañera y artista intersex mexicana. Allí pudimos poner en común nuestras historias que, a pesar de sus diferencias, compartían varias similitudes. Entre estas, el secreto impuesto y la voluntad del sistema médico de someternos a intervenciones sin darnos información completa, y la sensación de injusticia que experimentamos al haber visto nuestros cuerpos modificados sin nuestro consentimiento informado. Asimismo compartimos el malestar y la vergüenza por pensar que estábamos solxs en el mundo hasta ese momento. Pero también surgió en ese encuentro la satisfacción de sabernos acompañadxs en nuestros sufrimientos y nuestras luchas.

A partir de allí empecé a participar en distintos espacios desde mi rol de activista, entre los cuales destaco el primer taller sobre intersexualidad en el 34° Encuentro Plurinacional de mujeres, lesbianas, travestis, trans, bisexuales y personas no binaries y la II Conferencia Intersex de Latinoamérica y el Caribe. En el 2020 además decidimos con algunxs compañerxs activistas conformar una agrupación con el objetivo de visibilizar, educar y sensibilizar acerca de las experiencias vividas por nuestra

comunidad a partir de una mirada feminista y de diversidad corporal. Así creamos el grupo Potencia Intersex, con el cual pretendemos llevar a cabo distintos proyectos como crear material educativo sobre intersexualidad para el nivel secundario y dar talleres de formación y sensibilización en distintos espacios de difusión cultural.

Mi ingreso en el activismo me hizo plantearme la pregunta acerca de cómo hablar sobre fotografías que me interpelan de un modo personal, que me interrogan tanto desde mi rol de activista como de analista del discurso. ¿Qué metodología, qué lenguaje o qué categorías me permitan acercarme a estas imágenes sin sentir que estoy abandonando eso tan personal que pongo en juego al mirarlas?

Durante la redacción de mi proyecto de TFL, noté que había un autor que llamaba mi atención en su modo de mirar las imágenes. La forma en que Didi-Huberman (2007) lleva a cabo su estudio de la imagen en *La invención de la histeria. Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière* me llama especialmente la atención, ya que reflexiona de una manera muy particular acerca de la dimensión espectacular de las fotografías realizadas en la Salpêtrière en tanto gran máquina óptica. Encuentro en el estudio de estas fotografías hechas a cuerpos generizados de forma tan específica un gran antecedente, el cual me servirá para reflexionar acerca de los modos en que quiero abordar las fotografías de mi corpus, las cuales también presentan a un cuerpo patologizado por el discurso médico; un cuerpo cuya clínica, la clínica de la intersexualidad (parafraseando a Didi-Huberman), se convierte en espectáculo, especialmente a través de las fotografías que de estos cuerpos se hacen.

Sosteniendo este modo de acercamiento a las imágenes, decidí recurrir a la categoría de trozo que Didi-Huberman presenta en *Ante la imagen* (2010), ya que considero que esta me permite de algún modo organizar mi análisis. Luego, y a partir de la crítica que el filósofo hacía del punctum barthesiano, decidí leer *La cámara lúcida* (2012). Como resultado, encontré en los puntos de encuentros y divergencias entre las categorías de trozo y punctum una pregunta que me interesaba trabajar. ¿Qué análisis deviene de entramar ambas categorías?

A continuación, presentaré las categorías de punctum y trozo, y reflexionaré acerca de los modos en que estas me permiten poner palabra a la mirada erotizante con la que mi cuerpo intersex mira estas fotografías.

## **Punctum**

Una de las nociones que me ayuda al momento de analizar mi corpus es la de punctum, noción propuesta por el semiólogo francés Roland Barthes en su libro *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía* (2012), el cual se inscribe en una época de gran emergencia del pensamiento teórico sobre la fotografía en los años 80 (Dubois, 2015). En esta época prevalece el modelo de la imagen o de la visualidad por sobre el modelo del texto, el cual primaba de la mano de la semiología durante los años estructuralistas, los 60 y 70. Es así como se da, en un período de transición hacia el posestructuralismo, el reconocimiento de un pensamiento propio de las imágenes. Este pensamiento implica que la imagen -entre las cuales la fotografía es sólo uno de sus regímenes, al igual que la pintura o el cine- no es ya leída como un texto, sino vista en su dimensión propiamente visual (Dubois, 2015).

En este momento, la búsqueda de una identidad para este nuevo objeto teórico que constituía lo “Fotográfico” vuelve esencial la idea de una cierta especificidad de la imagen fotográfica en el proceso de descubrimiento y afirmación de una nueva episteme

de las imágenes. En este contexto se inscribe *La cámara lúcida* de Barthes (2012), el cual es considerado por Dubois (2015) como texto inaugural y fundador. En este texto Barthes propone la noción de punctum, la cual seguirá mostrando sus efectos en pensadores como Deleuze, Didi-Huberman, Aumont, Scheffer, el mismo Dubois, etc.

*La cámara lúcida* constituye el final de la última trilogía -que incluye a *Fragmentos de un discurso amoroso* y *Placer del texto y lección inaugural*- de Barthes, en la cual el autor busca argumentar sus sensaciones y ofrendar su individualidad a una “ciencia del sujeto” que tiende hacia la subjetivización (Sala-Sahanuja en Barthes, 2012). Esta “ciencia del sujeto” contrasta a partir del ofrecimiento del sujeto como cuerpo y protagonista del experimento con el análisis semiológico que Barthes realizaba en sus obras anteriores. Barthes lo explica en sus propias palabras diciendo que siempre había experimentado la sensación “de ser un sujeto que se bambolea entre dos lenguajes, expresivo el uno, crítico el otro; y en el seno de este último, entre varios discursos, los de la sociología, de la semiología y del psicoanálisis” (Barthes, 2012, p.34) y que, debido a la insatisfacción que sentía con ambos, decide resistir todo sistema reductor. Es así que el autor parte de la connotación de la imagen fotográfica (conformada por sus elementos retóricos: composición, estilo, etc.) para intentar delimitar qué es lo que en la fotografía produce un efecto específico sobre el observador, cuál es la esencia de la fotografía y cuál es el enigma que hace que ciertas fotos le resulten tan fascinantes. De esta manera, el libro contiene, más que una teoría sobre la fotografía, una forma especial de enfrentarse a la imagen fotográfica (Sala-Sahanuja en Barthes, 2012).

Barthes comienza su texto haciéndose una pregunta ontológica con respecto a la Fotografía, intentando ubicar el rasgo esencial que la distingue del resto de las imágenes, aunque rápidamente se da cuenta de que la Fotografía escapa a los intentos de clasificación, los cuales siempre terminan siendo exteriores al objeto y sin relación con su esencia. Es por esto que Barthes llega a la conclusión de que la Fotografía “es el Particular absoluto, la Contingencia soberana” (Barthes, 2012, p. 29), por lo cual es lícito hablar de una foto, pero es improbable hablar de la Fotografía, ya que esta no puede distinguirse de su referente -es decir, lo que ella representa-, no puede salirse del lenguaje deíctico.

En ese momento Barthes decide tender hacia la subjetivización y formular el universal de la Fotografía a partir de algunos movimientos personales. Primero, comienza observando que una foto puede ser objeto de tres prácticas: el Operator, el cual corresponde al hacer, es el Fotógrafo; el Spectator, el cual corresponde al mirar, somos aquellxs que observamos las colecciones de fotos; y el Spectrum, el cual corresponde al experimentar, es aquellx o aquello que constituye el referente de la Fotografía.

Al intentar hablar acerca de las fotos que experimenta como Spectator, el autor expresa su voluntad de argumentar la atracción que siente hacia ciertas fotos, y reconoce en la fenomenología un posible lenguaje para comprometerse con el afecto, aquella fuerza que no quiere reducir. Barthes sólo se interesa por la Fotografía por sentimiento, por lo cual intenta profundizar en ella no como un tema, sino “como una herida: veo, siento, luego noto, miro y pienso” (Barthes, 2012, p. 52).

A partir de esta intención, Barthes desarrolla la noción de punctum en relación a la de studium, a la cual define como “la aplicación a una cosa, el gusto por alguien, una suerte de dedicación general, ciertamente afanosa, pero sin agudeza especial” (Barthes, 2012, p. 58). Por medio del studium unx se interesa culturalmente por muchas

fotografías, y es el Spectator quien va a buscarlo, movidx por un interés diverso, un gusto vago. El studium no contempla el afecto, a diferencia del punctum, el cual puede ser entendido como una marca que raya el studium, una herida, un punto sensible. Muy a menudo, el punctum es un detalle (es decir, un objeto parcial, pero que a su vez puede llenar toda la fotografía) azaroso de una foto, que no se puede buscar voluntariamente, sino que es este quien encuentra y despunta al Spectator. En palabras de Barthes (2012) el punctum “sale de la escena, como una flecha, y viene a punzarme” (p.58). El autor toma el término de una palabra en latín, la cual designa una herida, un pinchazo o una marca hecha por un instrumento puntiagudo y remite también a la idea de puntuación. Barthes (2012) menciona que las fotos “están en efecto como puntuadas, a veces incluso moteadas por estos puntos sensibles: precisamente esas marcas, esas heridas, son puntos” (p. 59)

El punctum es distinto para cada unx: no todas las fotos tendrán ese o esos puntos sensibles para todxs lxs que la miren, y estos puntos no serán los mismos para todxs. Además, no es intencional por parte del artista, ya que si un detalle ha sido puesto intencionalmente allí por el Fotógrafo, es improbable que nos punce. Asimismo, este concepto “es fantasmático, deriva de una especie de videncia que parece impulsarme hacia adelante, hacia un tiempo utópico, o volverme hacia atrás, no sé adónde de mí mismo” (Barthes, 2012, p. 74), no puede ser nombrado, y despierta un punto ciego, un más-allá-del-campo de la foto, como si deseáramos saber más de lo que este nos muestra. En definitiva, ningún análisis es útil para percibir el punctum, ya que este surge a partir de la incapacidad de nombrar.

He decidido trabajar con la noción de punctum ya que encuentro en el aspecto fenomenológico propio de esta una posibilidad para dejarme atrapar por aquellos puntos de la fotografía que salen de la escena y vienen a punzarme. Las fotografías de este corpus me interpelan afectivamente en tanto representan un cuerpo que podría ser el mío. Al igual que Barthes, tomo la decisión teórico-política de negarme a reducir el afecto al hablar de cuerpos como el mío, y de prestar atención a lo que en la fotografía produce en mí esa agitación interior, esa presión de lo indecible que quiere ser dicho. Al hablar de las fotografías del corpus, no es el studium el que me impulsa a hacerlo, sino que cada una de ellas me corta como una herida, me impacta primero desde los afectos que en mí genera, y sólo en un segundo momento me permite mirarla y pensar en por qué lo hace. Tomo esta noción en tanto quiero mantener ese recorrido en mi investigación: primero dejarme punzar, luego reflexionar acerca de ello.

## **Trozo**

Otra de las categorías que uso al analizar el corpus de fotografías es la de trozo, desarrollada por Georges Didi-Huberman, filósofo e historiador del arte francés. Formado en saberes tan dispares como la historia del arte, el psicoanálisis, la filosofía posestructuralista y una interrogación antropológica del saber histórico propia de la École des Hautes Études (Cabello, Lesmes y Massó, 2017), Didi-Huberman ocupa gran parte de sus reflexiones a las imágenes, las cuales están guiadas por la consideración de la imagen como acto.

De este autor no tomo únicamente la categoría de trozo, sino que me interesa hacer propio el modo que tiene de mirar las imágenes, el cual se centra en una reflexión de su dimensión visual. Este modo de mirar es propuesto en tanto relectura de las imágenes analizadas, a partir de su inscripción dentro de una narración particular.



En *Ante la imagen* (2010), el autor se propone cuestionar el tono de certeza que, en su opinión, reina tan a menudo en la historia del arte, preguntándose de dónde provienen las categorías que ésta utiliza para pensar las imágenes. Para ello, el autor desarrolla el principio de incertidumbre, el cual obliga a la mirada a aceptar un no-saber, en tanto discernimiento crítico que apela a una reflexión novedosa en relación a la experiencia visual de las imágenes (Rodríguez, 2017). La noción de trozo es introducida por el filósofo en el anexo de este libro, titulado “Cuestión de detalle, cuestión de trozo”.

Didi-Huberman utiliza esta categoría para leer pinturas y la distingue de la del detalle. El detalle constituye una circunscripción perfectamente divisible del espacio figurativo, con una extensión bien definida que delimita un objeto representado. Este abarca tres operaciones -las de acercarse, recortar y detallar-, que lo invisten de un ideal de saber y totalidad, considerando al cuadro como un texto cifrado al cual hay que hacerle “confesar” su “solución”, que se encontraría detrás de la pintura.

El trozo, en cambio, tiene capacidad de expansión, produce una potencialidad, es algo que “ocurre”, vaga en el espacio de la representación, y se resiste a incluirse en el cuadro porque se configura como intruso, algo que desentona, con lo que nos encontramos por sorpresa. Didi-Huberman (2010) comienza su reflexión acerca del trozo a partir de un hilillo de pintura roja en el cuadro *La encajera* de Vermeer, al cual describe como una “intrusión colorada, una mancha y un indicio más que una forma mimética o un ícono en el sentido peirciano” (p. 321), ya que imita tal vez al hilo, pero sin serlo, alejándose de ese modo de lo mimético y acercándose más a la pintura en acto. De ahí que el autor describe al trozo como un accidente soberano que tiraniza la representación, infectando todo el cuadro y haciendo tambalear una a una las evidencias miméticas de este y, como resultado, trastoca las relaciones habituales entre lo local (en tanto porción parcial y distinguible del cuadro, como lo es el detalle) y lo global (en cuanto totalidad del cuadro). El trozo se diferencia del detalle debido a que su delimitación es eminentemente problemática: al verlo en una imagen, podemos compararlo con muchas cosas al mismo tiempo, imágenes que pueden contradecirse entre sí, y a partir de cuya co-presencia se problematiza el objeto pictórico.

A continuación, Didi-Huberman relaciona esta categoría con la de síntoma de Freud, visto que éste constituye un imprevisible e inmediato paso de un cuerpo a una crisis, del cual puede creerse que no emana ninguna comunicación, pero que en realidad sí libera un significado y, por lo tanto, hace trabajar una estructura, pero de manera disimulada. El síntoma es una entidad semiótica de doble cara: está entre el destello y la disimulación, entre el acontecimiento singular y la estructura o el sistema signifiante, entre el accidente y la soberanía. Es por esto que el sentido del síntoma sólo aparece como enigma o como fenómeno-indicio. De modo que el concepto de síntoma está en el límite de dos campos teóricos: el fenomenológico, el cual se ocupa del mundo visible como medio empático, y el semiológico, que se ocupa del significado como estructura. El autor propone entonces una estética del síntoma, una semiología de las imágenes que se desliza entre el mundo sin código, dominado por la empatía, y el significado, dominado por una noción estrecha de código.

De allí surge la crítica que Didi-Huberman hace al concepto de *punctum* de Barthes, noción a la que, admite, la categoría de trozo debe su existencia. Su crítica se basa en que “la noción de *punctum* parece perder en pertinencia semiológica lo que gana en pertinencia fenomenológica” (Didi-Huberman, 2010, p. 334), debido a que capta la dimensión de acontecimiento de este accidente visible, pero lo hace al precio de

adquirir -en tanto concepto fenomenológico, comprometido con el afecto y expresable en términos de existencia y no de estructura- una “tonalidad afectiva” y de “celebración del mundo”. Esto lleva a que no quede sustancia figurante que interrogar, “sino solamente una relación entre un detalle de la escena del mundo y el afecto que lo recibe ‘como una flecha’” (Didi-Huberman, 2010, p. 334). El punctum no sería un síntoma de la imagen sino del mundo mismo, es decir, del tiempo y la presencia de su referente. Para Didi-Huberman, en cambio, la imagen fotográfica sabe crear acontecimiento fuera de todo referente, a partir, por ejemplo, de los efectos de velos y auras debidos a los accidentes, queridos o no, del revelado fotográfico.

La categoría de trozo me interesa ya que implica una reflexión acerca de una estructura, de la cual el trozo es el síntoma. A diferencia de Barthes, quien no parece haber pensado necesariamente el punctum en relación a un sistema, Didi-Huberman explicita que el trozo hace trabajar una estructura significativa de manera disimulada. De allí la crítica que Didi-Huberman dirige a la noción de punctum, crítica de la yo me apropio sólo en tanto pregunta: ¿es posible concebir a la noción de punctum acompañada por un sistema y pensar en estructuras que hacen o no posible que seamos punzados por ciertas fotografías y no otras?

Considero que la categoría de trozo es útil para mi investigación ya que me permite leer ciertos elementos presentes en el corpus de fotografías en tanto indicio de un sistema significativo disimulado. Esto me lleva a preguntarme si existe la posibilidad de tejer alguna relación entre la estructura presente en la noción de trozo y el modo de funcionamiento de las normas que constituyen la eroticidad: ¿podría establecerse alguna relación entre las normas que regulan los modos de aparición de los cuerpos, las cuales se caracterizan por ocultarse y sólo aparecer mediante la repetición, y el sistema significativo del trozo, el cual se esconde detrás de un accidente y aparece únicamente a partir de un fenómeno-indicio?

Creo que la lectura de ciertos elementos de las fotografías en tanto fenómenos-indicio que ocultan una estructura posibilitará una reflexión acerca del modo de funcionamiento de las normas en la eroticidad.

### **Lo teórico-metodológico como una decisión personal y política**

He decidido acercarme a las fotografías de mi corpus permitiéndome ser despuntada por aquellos puntos sensibles que salen de escena y vienen a punzarme, y ensayando poner en palabra esos punctum que en un primer momento surgen a partir de la incapacidad de nombrar. Al mismo tiempo, me propongo reconocer aquellas zonas de las fotografías que me llaman la atención por su apariencia de accidentes de la representación y su delimitación problemática, preguntándome de qué manera estas problematizan al objeto fotográfico, para lo cual recurro a la noción de trozo. El entrecruzamiento de estas dos categorías me permite describir los modos de representación del cuerpo intersex en las fotografías, los cuales pongo en tensión con la noción de eroticidad para pensar las formas en que este cuerpo es representado de forma que su eroticidad aumenta o disminuye, y comenzar a indagar la posibilidad de que existan ciertas condiciones que permitan que los cuerpos intersex aparezcan o no erotizados como una consecuencia de un tipo de funcionamiento de las normas que posicionan determinadas corporalidades como posibles de despertar excitación sexual y protagonizar una pasión sexual y otras que no.

En suma, realizo en mi tesis un rastreo del punctum y el trozo en las fotografías, categorías que me permiten pensar la representación en la eroticidad del cuerpo intersex en estas imágenes y ensayar algún tipo de reflexión acerca del funcionamiento de las normas que permiten o no esa representación. Mi apuesta es, al igual que lo hace el trozo en la imagen, replantear las relaciones entre lo local (en tanto una porción parcial y distinguible, tal como lo entiende Didi-Huberman) y lo global (en tanto totalidad), entre un análisis de las representaciones de un cuerpo intersex en estas imágenes en particular y una reflexión acerca de las condiciones de un marco que permiten esas representaciones en la cultura en general.

Con el recorrido que llevé a cabo en este texto di cuenta de que mi decisión de realizar un análisis de una serie de fotografías a partir de las nociones de punctum y trozo, más allá de que Didi-Huberman las separe por los niveles en que estas funcionan. Se basa en una elección metodológica, ética y política. Deseo que, del mismo modo en que los cuerpos intersex desafían una concepción binaria de la identidad sexogenérica, mi trabajo, el cual aborda desde una mirada erotizante los modos en que estos son representados, haga el intento de no esencializar, de desbinarizar su abordaje teórico-metodológico, enlazando categorías y conceptos que provienen de distintas disciplinas y funcionan en distintos niveles, para ver qué tipo de análisis surge al entramarlas.

## Bibliografía

- Barthes, Roland (2012): *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Ed. Paidós.
- Cabello, G., Lesmes, D. y Massó J. (2017): Presentación. Georges Didi-Huberman: un ver justo. *Revista Anthropos*, N°246.
- Cabral, Mauro (2003): Pensar la intersexualidad, hoy. Maffía, D. (comp.): *Sexualidades migrantes. Género y transgénero*. Ed. Feminaria.
- Canseco, Alberto (2017): *Eroticidades precarias: la ontología corporal de Judith Butler*. Ed. Asentamiento Fernseh.
- Didi-Huberman, Georges (2007): *La invención de la histeria: Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière*. Ed. Cátedra.
- Didi Huberman, Georges (2010): Anexo: Cuestión de detalle, cuestión de trozo. *Ante la imagen. Pregunta formulada a los fines de una historia del arte*. Ed. Cendeac.
- Dubois, Philippe (2015): *El acto fotográfico*. Ed. la Marca.
- Fausto-Sterling, Anne (2006): *Cuerpos sexuados. La política de género y la construcción de la sexualidad*. Ed. Melusina.
- Giménez Gatto, Fabián (2016): Errores exquisitos: por una erótica de las corporalidades intersexuadas. Giménez Gatto, F. y List Reyes, M (comp) *Tratado breve de concupiscencias y prodigios*. Ed. La Cifra.
- Grégori Flor, Nuria (2009): La experiencia intersexual en el contexto español. Tensiones, negociaciones y microrresistencias. *Interdicciones. Escrituras de la intersexualidad en castellano*. Cabral, Mauro (Ed.). Ed. Anarrés.
- INADI (2016): *Intersexualidad*. Javier Alejandro Bujan (Dir.). Instituto Nacional contra la Discriminación, la Xenofobia y el Racismo.
- Lee, Peter A., Houk, Christopher P., Ahmed, S. Faisal y Hughes, Ieuan A. (2013): Declaración de consenso sobre el manejo de desórdenes intersexuales. *Revista Debate Feminista*, vol. 47. p. 279-315.
- Monro, Surya, Crocetti, Daniela, YeadonLee, Tray, Garland, Fae and Travis, Mitch (2017): *Intersex, Variations of Sex Characteristics, and DSD: The Need for Change*. Research Report. University of Huddersfield
- Rodríguez, Mariana (2017): La imagen-luciérnaga: una aproximación al trabajo de Georges Didi-Huberman sobre la resistencia política y la estética de las imágenes supervivientes. *Revista Estudios de Filosofía*, vol. 15. p.52-71. Extraído de: <http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/estudiosdefilosofia/article/view/20484>
- Volcano, D., Prosser, J. y Steinbock, E. (2016): INTER\*me: An inter-locution on the body in photography. tefan Horlacher (Ed) (2016): *Transgender and Intersex: Theoretical, Practical and Artistic Perspectives*. Ed. Palgrave Mcmillan.

