Quedar(se) viendo
Hacia una mirada política de los cuerpos diferentes

Karina Marin

Investigadora independiente

Extracto:

Los cuerpos correspondientes a la enfermedad o a eso que llamamos 'discapacidad' han sido comprendidos históricamente como cuerpos deficitarios que no deberían aparecer, excepto en los espacios destinados para su permanencia —hospitales, sanatorios, escuelas especiales, centros de rehabilitación, etc.—. Pero la trampa ha consistido en pensar que el déficit es una cualidad connatural a esos cuerpos, cuando en realidad lo que sucede es que esos cuerpos no cumplen con los requisitos básicos de aquello que se ha establecido como normal, bello o útil, ideas de lo que sí se puede y se debe mostrar, es decir, los cuerpos del y para el espectáculo, los cuerpos que pueden considerarse paradigmáticos dentro de la normalidad como ideología.

Año 1994: el bailarín y coreógrafo estadounidense Bill T. Jones estrenó su trabajo *Still / Here*[1]. Se trató de una obra de danza contemporánea en la que el artista afroamericano quiso confrontar la posibilidad tangible de su propia muerte, en tanto portador de una condición incurable, invitando a bailar a otros y otras que también estaban en una etapa terminal. Lo que Jones hizo fue proponer un espacio de intercambio en el que varias personas con diversos diagnósticos médicos pudieran hablar sobre su vida y la cercanía de su muerte, y luego performar sobre lo que sentían al respecto de esa cercanía. Jones transformó esas historias y emociones en sonido y movimiento. Una parte de la crítica lo reconoció como un trabajo pleno de potencia política. Otra parte lo repudió. La más radical fue la opinión de la experta en artes escénicas Arlene Croce quien, en un artículo publicado en diciembre de 1994 en la revista *The New Yorker*, afirmó que no estaba dispuesta a ver ni reseñar *Still / Here* por considerarla una pieza de '*victim art*' —

[1] Tuve conocimiento de este trabajo por una bellísima entrevista realizada por el periodista Bill Moyers en 1997, la misma que se puede ver en el link: https://vimeo.com/33288787. *Still / Here* se podría traducir como "Todavía / Aquí".

arte de víctimas—, asegurando que al involucrarse con personas que estaban muriendo, Jones había cruzado la frontera entre teatro y realidad (Croce 1994)[2].

Año 2007: El artista plástico británico Marc Quinn realizó una estatua de 3,5 metros de altura y 13 toneladas de peso, en mármol de Carrara, tomando como modelo el cuerpo embarazado de la también artista Alison Lapper, una mujer en situación de discapacidad, que no tiene brazos y cuyas piernas son cortas. La enorme y pesada estatua fue ubicada en el Trafalgar Square de Londres y permaneció ahí durante aproximadamente dos años. De ese modo, la imagen escultórica asumía no solamente un modo de representación tradicional, sino que se apropiaba del material más usual de ese tipo de esculturas, para las que los únicos cuerpos representables debían ser los de ciertos personajes solemnes: héroes, emperadores, personajes mitológicos, etc. En un ejercicio de resignificación desde los estudios de la discapacidad, Rosemarie Garland-Thompson ha hecho ya una comparación de la relación intertextual entre esta estatua sin brazos y la famosa *Venus de Milo*, referente de la belleza en el arte en el mundo occidental (2010, 34). Esa intención de resignificación de un tipo de imagen no fue, sin embargo, bien vista por ciertos espectadores. Como cuentan Richard Sandell y Jocelyn Dodd (2010), el crítico Robin Simon, editor del *British Art Journal*, comentó que la estatua era "horrible" y afirmó que aunque pensaba que Lapper había sido muy valiente, la estatua le parecía simplemente "un artefacto repugnante" (9). Los autores refieren también la opinión del crítico Brendan O'Neill, publicada en 2007 en el periódico *The Guardian*, quien señaló que aprendió a "detestar" la estatua (el verbo usado en inglés fue "loathe"), aclarando que su animadversión no tenía que ver con Alison Lapper en tanto persona, sino con un objeto que supuestamente había mostrado que "parecemos estar interesados en celebrar los atributos accidentales de ciertos individuos más que lo que esos individuos han descubierto o hecho en el mundo fuera de sus cuerpos" y remató: "Preferimos víctimas en lugar de héroes" (2007, párrafo 6).

*

[2] El artículo de Croce, titulado *Discussing the Undiscussable*, puede descargarse directamente de la página de internet https://umich.instructure.com/files/3420382/download?download_frd=1. Puede accederse a él también en la versión virtual de la revista *The New Yorker*, siempre y cuando se pague un costo de suscripción.

¿Qué es lo que resulta tan repulsivo? Jacques Rancière (2010, 85) se pregunta qué es lo que vuelve intolerable una imagen. Sugiere que el tratamiento de lo intolerable no tiene que ver con que la imagen sea el doble de algo a lo que representa —como sugiere O'Neill al hablar de los "atributos accidentales de una persona"—, sino con un dispositivo de visibilidad que muta y va construyendo eso que percibimos como intolerable. De ese modo, se podría decir que la imagen de un cuerpo con discapacidad o de uno portador de enfermedad es intolerable —o repulsiva— porque existe un dispositivo de visibilidad de eso que llamamos 'discapacidad' o de eso que llamamos 'enfermedad', que apunta a la consolidación de un discurso sobre lo abyecto, lo patético, lo abominable, lo contagioso, lo mortal. Es por eso que los cuerpos de la discapacidad suelen ser relegados, permanecer ocultos detrás de un aparato discursivo que se organiza de tal modo que permite que las nociones del pasado continúen dominando los modos en los que percibimos la discapacidad hoy en día, como ya lo ha señalado Patricia Brogna (2009) al proponer una historización de las representaciones de la discapacidad y de la permanencia de las visiones del pasado en los modos de percibirla en el presente.

Podríamos decirlo de otro modo: los cuerpos correspondientes a la enfermedad o a eso que llamamos 'discapacidad' han sido comprendidos históricamente como cuerpos deficitarios que no deberían aparecer, excepto en los espacios destinados para su permanencia —hospitales, sanatorios, escuelas especiales, centros de rehabilitación, etc.—. Pero la trampa ha consistido en pensar que el déficit es una cualidad connatural a esos cuerpos, cuando en realidad lo que sucede es que esos cuerpos no cumplen con los requisitos básicos de aquello que se ha establecido como normal, bello o útil, ideas de lo que sí se puede y se debe mostrar, es decir, los cuerpos del y para el espectáculo, los cuerpos que pueden considerarse paradigmáticos dentro de la normalidad como ideología. Paul B. Preciado ha apuntado esto recientemente, al referirse al trabajo de la artista "transtullida" Lorenza Böttner: a ella, que estudió arte y que llevaba a cabo sus actos performáticos en el centro de la escena artística y cultural, no podemos pensarla como una artista de los márgenes, sino como una artista que, estando en el centro de la atención termina por desaparecer, pues su cuerpo discapacitado y transexual no se reconoce como un cuerpo para el arte, como una materialidad que podría aspirar a sublimarse o, si se

quiere, a desmaterializarse, como fin último de la experiencia artística. Podríamos decir: su cuerpo estaba ahí pero, ante su incuestionable peso, era mejor tratar de no mirarlo.[3]

A este acto de no reconocimiento de lo que está ante nuestros ojos propongo pensarlo como un retirar la mirada. Hay una voluntad dictaminadora que media entre el cuerpo que performa y el cuerpo que lo percibe: es la voluntad de quien voltea para no tener que mirar, o de quien mira apenas desde los dispositivos de visibilidad que han ido haciendo que ciertos cuerpos sean considerados intolerables, repulsivos. Frente a esa mirada que se retira, que se niega a sí misma el deseo de ser afectada por las imágenes de los otros, por el peso de los cuerpos diferentes, se configura la mirada de quien opta por sostenerla.

Sostener la mirada: es en este acto de entrega en donde radica la diferencia. Sostener la mirada es tanto una ética como una política que recupera los cuerpos abyectos no desde la lástima, sino por medio del deseo. ¿Deseo de qué? Tal vez, deseo de libertad, por más utópico que pueda parecer. Más bien: a pesar de que estemos a punto de perder la esperanza. ¿Podríamos hablar también de una 'estética de la mirada', en tanto conmoción frente al cuerpo que se ha patologizado históricamente?

*

Cuando leí por primera vez la crítica de O'Neill con respecto a la estatua de Alison Lapper embarazada, no cuestioné inmediatamente esta afirmación: "parecemos estar interesados en celebrar los atributos accidentales de ciertos individuos más que lo que esos individuos han descubierto o hecho en el mundo *fuera de sus cuerpos*" (2007, énfasis añadido). De repente, una simple pregunta vino a mi mente y no he dejado de formularla cada vez que comparto esta anécdota: ¿es posible hacer algo en el mundo fuera de nuestros cuerpos? Luego, y en consecuencia, ¿es posible decir que no miramos los cuerpos que miramos? El cuerpo define nuestro estar en el mundo, lo sabemos. Nada de lo que nos suceda en el mundo puede estar fuera de nuestros cuerpos. ¿Puede, entonces,

[3] Refiero una conferencia de Paul B. Preciado que ha ocurrido durante los días en los que escribo estas líneas, con motivo de la exposición titulada *Réquiem por la norma*, comisariada precisamente por Preciado en el Virreina de Barcelona. No tengo a la mano aún los textos que Preciado y otras personas han escrito sobre esta icónica muestra monográfica, dedicada por primera vez a la obra de Böttner, pero pude escuchar esta conferencia virtualmente, de donde extraigo las ideas referidas: "Lorenza's way: Práctica artística, diversidad funcional y desobediencia epistémica", puede verse en este link: https://vimeo.com/313113111

suceder el arte fuera del cuerpo?, ¿puede suceder la representación de un cuerpo desligándose de la materialidad que le da origen?

Mi intención no es reducir aquí el asunto del arte a un problema de representación. Más bien, en tanto lo que planteo es una respuesta de la mirada, digo que este es un asunto de cómo alguien percibe o recepta eso que llamamos 'arte', tomando en cuenta no tanto ciertas teorías de la recepción de cierta nostalgia kantiana, sino cómo esa percepción se relaciona con nuestros sentidos, en un ámbito, si se quiere, incluso fenomenológico. Siempre retumba en mi mente una afirmación del historiador de arte Georges Didi-Huberman (2013), con la que abre su ensayo "Cuando las imágenes tocan lo real":

> Al igual que no hay forma sin formación, no hay imagen sin imaginación. Entonces, ¿por qué decir que las imágenes podrían "tocar lo real"? Porque es una enorme equivocación el querer hacer de la imaginación una pura y simple facultad de desrealización. Desde Goethe y Baudelaire hemos comprendido el sentido constitutivo de la imaginación, su capacidad de *realización*, su intrínseca potencia de realismo que la distingue, por ejemlo, de la fantasía o de la frivolidad (9, énfasis en el original).

A partir de los ejemplos que he traído a colación, una conclusión apresurada podría ser: lo que estas críticas logran al separar arte de realidad, al separar cuerpo de representación, es solamente revelar los miedos y prejuicios de ciertos puntos de vista con respecto a aquello que parece descolocar las reglas sobre las que el arte se define tradicionalmente. Y es cierto: hay un miedo latente en esta posibilidad de desestabilización. Pero es un miedo que indica algo más. Por eso, me gustaría proponer que pensáramos en esto: al hablar de víctimas, o de "artefactos repulsivos", lo que ha mediado es un acto de mirada que no ha logrado sostenerse, que se ha sentido incómoda y cuestionada porque ha salido de su zona segura y porque está determinada por discursos que han banalizado la singularidad de los cuerpos que vemos, así como su potencia.

Pensémoslo nuevamente: en los comentarios de las críticas que he citado, de manera explícita o implícita, hay una demanda por reconocer aquello que separa la materialidad de los cuerpos de algo así como la esencia descorporalizada del arte. Se trata de la necesidad de distinguir lo que 'es' de lo que 'aparece', que es también una necesidad de distinguir lo que 'perdura' —en tanto trascendencia— de lo que 'acontece' —en tanto fugacidad—. En este orden de ideas, en donde tomo de Hannah Arendt (1984) sus nociones sobre política y, precisamente, sobre esta finalmente banal dicotomía entre 'existencia' y 'apariencia', lo que sucede en estas críticas es algo que puede ser el punto de partida para una reflexión que nos lleve más allá de eso que llamamos 'discapacidad',

o que la tome para problematizar no un orden de cosas del que solamente se espera que 'incluya' o 'acoja' a los cuerpos diferentes, sino para poner en crisis un orden de cosas que asume como 'normal' solamente aquello que merece 'existir'.

No cabe que algo que existe no tenga apariencia. Dice Hannah Arendt: "desde el momento en que vivimos en un mundo que aparece, ¿no resulta bastante más plausible que lo auténticamente importante y esencial se sitúe precisamente en lo externo?" (1984, 40). Así, la pensadora problematiza la idea de algo que pre-exista a la apariencia. De manera que la existencia depende irreductiblemente de que su apariencia sea verificada, percibida por otra apariencia que a su vez es también percibida. Solamente los sentidos pueden lograr esa verificación. El de la vista es el más inmediato, aunque, como ha dicho Josep Maria Esquirol, afinar los sentidos, estar en vigilia, es hacer como si los ojos fuesen oído y el oído los ojos (2015, 12). ¿No es acaso este un tiempo para permanecer en vigilia ante los peligros que corre tanta vida amenazada?

Es por eso que Arendt propone pensar en la política no como algo —un concepto— que pre-existe, sino como aquello que sucede "entre-los-seres humanos", dice ella (2005, 133). De manera que para que eso que llamamos político ocurra, hay al menos dos cuerpos que verifican mutuamente su 'apariencia'. Si no hay nada que pueda suceder fuera de los cuerpos, de esa materialidad cuya existencia puede llegar a ser inquietante e incómoda, habría que pensar en las consecuencias de considerar el arte como un ejercicio de desmaterialización. Cuando la crítica que juzga el trabajo del coreógrafo Bill T. Jones asegura que no verá ni reseñará ese trabajo de '*victim art*' porque ha cruzado la frontera entre teatro y realidad, lo que dice en realidad es que no está dispuesta a poner su cuerpo frente a los otros cuerpos, porque la experiencia —política— le parece insoportable. Lo que dice en realidad es que no está dispuesta a sostener la mirada, a 'quedar mirando' algo que podría modificar sus percepciones del mundo, pero aún más: algo que podría dar origen a un nuevo mundo, incierto, surgido del encuentro entre los cuerpos abyectos y su propia vulnerabilidad. Lo dice Rancière (2010): "El problema no es oponer la realidad a su apariencias. Es construir otras realidades, otras formas de sentido común, es decir, otros dispositivos espacio-temporales, otras comunidades de las palabras y las cosas, de las formas y de las singificaciones" (102). Yo complementaría lo dicho por Rancière con esta idea de Rosemarie Garland-Thompson: "Quedar viendo, propongo, es un intercambio visual intenso que construye sentido" (2009, 9).

*

A la infancia solemos decirle que no sostenga la mirada. En la calle, ante el cuerpo sin brazos, ante el rostro quemado, ante el síndrome de Down, ante la piel con llagas les decimos "no mires, no le quedes viendo".

"No le quedes viendo. Que no sepa que la/lo/le miras. Que no te mire mirando/le. Que no sepa que existes. Que no sepa que existe tu incomodidad, tu asco, tu pregunta. Que no te consientas tú misma la incomodidad, el asco, la pregunta. Que no sepas que él/ella existe. No te dejes afectar. No corras riesgos. No sientas. No sostengas la mirada. No permitas que nada ocurra entre ustedes dos". Eso les decimos.

¿Queremos continuar procurándonos absoluta inmunidad? Propongo más bien un acto de puesta en relación que trata de no rendirse ante el poder —ese que te dice a quién mirar, cómo mirarlo y durante cuánto tiempo— ni tampoco banalizar lo mirado desde los discursos modulados por ese poder. En ese sentido, los cuestionamientos surgidos a partir de lo que se conoce como modelo social de la 'discapacidad' tienen precisamente el objetivo de no continuar comprendiendo los cuerpos diferentes desde el discurso médico. Aunque el movimiento civil por los derechos de las personas con discapacidad suela ser percibido como un conjunto de consignas por la inclusión y la accesibilidad, las preocupaciones históricas de estos colectivos pasan en buena medida por un reclamo con respecto a los imaginarios de lo que conocemos como 'discapacidad', que giran en torno a los modos en los que esos cuerpos han sido tradicionalmente representados: desde la compasión, la enfermedad, la caridad y la rareza.

Rosemarie Garland-Thompson, que ha reflexionado durante mucho tiempo sobre la discapacidad y las representaciones artísticas, pero también sobre la mirada, nos ha dado una pista:

> Cuando personas con cuerpos "mirables" […] entran en el ojo público, cuando ellas ya no se esconden ni permiten que otros lo hagan, el panorama visual se amplía. Su presencia pública puede expandir el rango de los cuerpos que esperamos ver y ensanchar el terreno en el que esperamos mirar esos cuerpos. Este nuevo paisaje público es en parte producto de las leyes, de prácticas sociales y de actitudes cambiantes forjadas desde el gran movimiento de derechos civiles —incluyendo el movimiento por los derechos de las personas con discapacidad. […] (2009, 9).

Con un impulso más poético, un pequeño texto de John Berger resuena de la misma manera: "Esto porque cada ser —cada árbol, flor, oveja, piedra o profeta— donde

sea que haya sido ubicado y cualquiera sea su tamaño, se convierte cuando lo miramos en el centro de todo lo que lo rodea" (2016, 63). Ante los tiempos que vivimos, ¿continuaremos diciéndoles a las niñas y a los niños que no vean, que censuren su impulso de reconocer al otro, que apresuren el paso sin detenerse a verificar que otros —también— existen?

*

¿Hay una diferencia entre mirar los cuerpos en el espacio de la ciudad o en la cotidianidad, y mirar los cuerpos en/para el arte? Si, volviendo a lo dicho por Georges Didi-Huberman, es un error considerar la representación como un mecanismo de desrealización, ¿qué implica mirar los cuerpos representados? ¿Quién representa los cuerpos diferentes? ¿Cómo distinguir entre una mirada determinada a sostenerse en tanto mirada política, de una mirada que puede ser calificada de voyerista? Inmersa ya en el trabajo de investigación que detonó todas estas preguntas a partir del año 2011, en 2017 me junté con la artista visual y gestora Paulina León para trabajar una exposición que reuniera el trabajo de artistas contemporáneos catalogados como 'personas con discapacidad'. La idea de la mirada sobre el propio cuerpo empezaba a ser una deriva de mi interés sobre las figuraciones del 'yo' y sus nuevas formas de la autorrepresentación, sobre todo a partir de algunas artistas como las estadounidenses Sunaura Taylor, Lisa Bufano y Alison Lapper. Bautizar a la muestra como *Cuerpos que (se) miran*[4] fue precisamente un intento por tratar de ampliar el espectro de lo visual, de manera particular en el contexto de la producción artística contemporánea, tomando en cuenta una mirada que va en muchas direcciones, sosteniéndose siempre.

Los retos han sido constantes y puede decirse que ninguna pregunta ha sido resuelta por completo. Un punto de partida definitivo, gracias al ya citado trabajo de Patricia Brogna y, ante todo, al pensamiento de Tobin Siebers y de Rosemarie Garland-Thompson desde los estudios de la discapacidad, fue la comprensión de que las representaciones de la discapacidad habían sido llevadas a cabo tradicionalmente desde nociones de anomalía, caridad, enfermedad y monstruosidad. Las y los artistas contemporáneos que he ido conociendo están, precisamente, reformulando esos modos

[4] *Cuerpos que (se) miran*. *Nuevas representaciones de la discapacidad* tuvo una primera edición en Quito, en el año 2017, y una segunda en la ciudad de Cuenca, en 2018. Pueden verse detalles sobre la exposición en el siguiente link: http://arteactual.ec/muestra-cuerpos-que-se-miran/

de representación, cuestionando esas representaciones desde el humor, la construcción de nuevos relatos, el cuestionamiento a los estereotipos y desde búsquedas que expanden las posibilidades del propio cuerpo. En esa medida, los ejercicios de autorrepresentación no solamente significan un retumbar de voces históricamente silenciadas, sino además el poder mirar esos cuerpos no desde los ojos del poder —esos "dispositivos de visibilidad" de los que habla Rancière—, sino desde sus propias conquistas: "Mírame y ve quién soy" ha dicho Rosemarie Garland-Thompson sobre lo que quieren provocar este tipo de retratos (2010, 25). "Mírame como quiero que me mires, no como te enseñaron a mirarme" podemos decir entonces, a manera de síntesis de lo expuesto hasta aquí.

En muchas ocasiones, mi pregunta y la pregunta común de otras personas, interlocutoras esenciales a lo largo de estos años, ha sido: ¿no podría calificarse esta mirada de un acto voyerista? La frontera parece ser bastante delgada: la mirada desea. He pensado, sin embargo, que hay que determinar qué es lo que la mirada desea. Pero ante todo, decidir cuál es el lugar desde el que se mira. En esta ética de la mirada hay, sin duda, un deseo de comprobación sensorial de la existencia del otro cuerpo para, junto a él, construir nuevos mundos. La mirada del morbo instrumentaliza el cuerpo diferente. Lo coloca bajo la luz de lo expuesto, desde un deseo conducido por los dispositivos de visibilidad del poder. La mirada del morbo no pretende nuevos mundos. Destruye, victimiza. No se mira a sí misma ni se deja mirar. Una política de la mirada surge del entendimiento de que en la constatación de la aparición del otro, mi aparición también es constatada.

*

En un momento en el que nos vemos desbordados por aspectos jurídicos que tratan de modelar nuestras conductas con respecto a lo que se define como vulnerable, como 'población de atención prioritaria', pienso que es importante que pensemos en esto: no hay manera de garantizar el cumplimiento de ningún tipo de derecho sin que primero se considere lo que Georges Didi-Huberman ha llamado "el derecho a tener una imagen" (2014, 15). Se trata, en pocas palabras, del derecho a aparecer, a dejar de ser cuerpos que permanecen subexpuestos tras la oscuridad de la indiferencia, o sobre-expuestos bajo los reflectores de lo banal. Pero se trata, además, de lograr detener por un momento esta fiebre etiquetadora, de definición de vidas, de conceptualización de deseos y existencias

en la que estamos inmersos. Una fiebre en la que habla la voz del poder, mas no la de las vidas expuestas. Detenernos a mirar. Parar y permitirnos la conmoción ante la aparición de lo otro.

¿No es acaso esa imposibilidad de pausa lo que hace que las críticas de arte citadas aseguren: "no voy a mirar" o "he llegado a odiar"? Cuando el concepto de lo que debe ser se antepone al aparecer de los cuerpos siempre discriminados, la única posibilidad es la de la sumisión de la mirada: una mirada que mira más que nunca, como ha dicho John Berger, y sin embargo, no logra sino registrar apariencias vacías: "En consecuencia —dice este autor— el cuerpo, desaparece. Vivimos en un espectáculo de ropas y máscaras vacías" (2017, 18). Por lo tanto, lo que tiene espesor, la solidez de los cuerpos que niegan la normalidad evocada por una idea de cuerpo, es dejado de lado, negado.

Detenerse. Frente al rostro deformado de una mujer que reflexiona en torno a la vida de Joseph Merrick, el llamado "hombre elefante" del siglo XIX, en un documental de David Hevey, titulado *Behind The Shadow of Merrick*, uno sale de la sala de exhibición y me dice "sentí náuseas". Otro sale y me dice "lo siento, no pude". Y tras una larga pausa, pregunta: "¿Realmente crees que esto es arte?"

¿Qué es aquello que no podemos soportar? ¿Por qué nos retiramos ante ciertas apariencias? ¿Qué es lo que imposibilita nuestra pausa ante ciertos cuerpos? Sentimos pena, sentimos vergüenza, sentimos odio, sentimos asco. El asco, afirma Martha Naussbaum (2008), tiene que ver con los límites del cuerpo: con la perspectiva de que una sustancia problemática sea incorporada a uno mismo. Tiene que ver, dice Naussbaum, con el rechazo a contaminarse, a contagiarse con ciertas cosas que nos recuerdan no solamente que moriremos, sino también nuestra materialidad, una materialidad que nos une a lo animal.

"Sentí asco". Frente a la imagen de la mujer con el rostro deformado, en cuya sonrisa no es posible distinguir en un primer momento el gesto del espanto, la reacción del cuerpo que mira es la náusea, el vómito, el desarreglo de ese cuerpo. El asunto, aquí, es que lo que juzgamos como insoportable es la imagen misma. Y al decir "no la veré" o "la odio", lo que acontece es una negación de lo que tiene peso. El asco, que como dice Naussbaum (2008) se emparenta con la vergüenza y la lástima, es la reacción del cuerpo que mira apenas con el rabillo del ojo y hace actuar inmediatamente el juicio. Así, no es que la imagen sea insoportable, como si ella surgiera de una escencia que la pre-existe.

Lo que sucede es que al aparecer y detonar la memoria de lo que somos, todo lo que habíamos conceptualizado (el sentido de la vida, nuestro estar-en-el-mundo) estalla: ante el propio cuerpo descomponiéndose a través del vómito, lo que sucede es la propia deconstrucción.

*

En un documental que se puede encontrar en internet, el periodista Bill Moyers le pregunta a Bill T. Jones cómo, a pesar de la alegría que irradia al bailar, logra lidiar con un grupo de personas heridas, dolidas, afligidas por enfermedades que los han condenado a una muerte prematura. El bailarín le responde, casi sin pensarlo: “Los miro”. Y repite tras una breve pausa: “Los miro” (*I look at them... look at them*). La manera en la que Jones emite estas palabras es enfática: el sufrimiento de los otros cuerpos se sobrelleva a partir de la mirada sostenida de uno que sabe que de esa mirada (de)pende la vida.

Bibliografía

Arendt, H. 2005. *La promesa política*. Barcelona: Paidós.

———. 1984. *La vida del espíritu. El pensar, la voluntad y el juicio en la filosofía y en la política*. Madrid: Centro de estudios constitucionales.

Berger, J. 2016. *Confabulaciones*. Buenos Aires: Interzona.

———. 2017. *El tamaño de una bolsa*. Madrid: Alfaguara.

Brogna, P. 2009. "Las representaciones de la discapacidad: la vigencia del pasado en las estructuras sociales presentes". *Visiones y revisiones de la discapacidad*. México: Fondo de Cultura Económica.

Croce, A. 1994. "Discussing the Undiscussable". *The New Yorker*, 26 de diciembre. Recuperado en: https://umich.instructure.com/files/420382/download?download_frd=1

Didi-Huberman, G. y otros. 2007. *Cuando las imágenes tocan lo real*. Madrid: Ediciones Arte y Estética.

———. 2014. *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial.

Esquirol, Josep Maria. 2015. *La resistencia íntima*. Barcelona: Acantilado.

Garland-Thomson, R. 2010. "Picturing People With Disabilities. Classical Portraiture as Reconstructive Narrative". En *Re-presenting Disability. Activism and Agency in the Museum*, editado por Richard Sandell, Jocelynn Dodd y Rosemarie Garland-Thomson. Nueva York: Routledge.

———. 2009. *Staring. How We Look*. Nueva York: Oxford University Press.

Grubin, D. (Productor). 1997. *Bill T. Jones: Still / Here with Bill Moyers* [https://vimeo.com/33288787]. Nueva York.

Hevey, D. (Productor). 2008. *Behind the Shadow of Merrick* [www.davidhevey.com]. UK.

Nussbaum, M. 2008. *Paisajes del pensamiento: la inteligencia de las emociones*. Madrid: Paidós Ibérica.

O'Neill, B. 2007. "Statue of Limitations". *The Guardian*, 17 de mayo. Recuperado de: https://www.theguardian.com/commentisfree/2007/may/17/statueoflimitation

Preciado, B. P. 2019. “Lorenza´s way: Práctica artística, diversidad funcional y desobediencia epistémica”. Conferencia. Recuperado de: https://vimeo.com/313113111

Rancière, J. 2010. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.

Sandell, R. y otros. 2010. *Re-presenting Disability. Activism and Agency in the Museum*. Nueva York: Routledge.

Siebers, T. 2010. *Disability Aesthetics*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.

———. 2008. *Disability Theory*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.