

#27

SOBERANÍAS OSCURAS EN AMÉRICA LATINA

Javier Guerrero

Princeton University

<https://orcid.org/0000-0002-8087-5258>

Artículo || Recibido: 31/01/2022 | Aceptado: 28/04/2022 | Publicado: 07/2022
DOI 10.1344/452f.2022.27.5
jg17@princeton.edu

Ilustración || © Hugo Guinea Marca – Todos los derechos reservados

Texto || © Javier Guerrero – Licencia: Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional de Creative Commons





Resumen || Este artículo trata sobre un grupo de escritores y artistas latinoamericanos cuyos trabajos han irrumpido en la escena cultural de América Latina a lo largo de las últimas dos décadas para desconocer la transparencia óptica con la que se ha definido la visión. En especial, reviso las figuras de oscuridad, opacidad y ceguera con el fin de producir un nuevo estatuto de la imagen y de su función estética y política. Propongo que estas nuevas incursiones contralumínicas han intentado abolir las certezas fijadas por la modernidad, las cuales limitaron el conocimiento, con el fin de privilegiar otros estatutos que repensan las mecánicas de los ojos. Las poéticas latinoamericanas que presento a continuación interrogan la visualidad con la intención de denunciar, pero, sobre todo, impugnar su capacidad de sujetar saberes y cuerpos. A contraluz, estos escritores, artistas y críticos han dado cuenta de cómo la luz ha sido capaz de hacer desaparecer, desconocer y fragmentar los cuerpos periféricos y sus oscuros saberes.

Palabras clave || Oscuridad | Opacidad | Ceguera | Neovanguardia latinoamericana | Ocularcentrismo | Chile

Sobiranes obscures en Amèrica Llatina

Resum || Aquest article tracta sobre un grup d'escriptors i artistes llatinoamericans que han irromput en l'escena cultural d'Amèrica Llatina al llarg de les últimes dues dècades per a desconèixer la transparència òptica amb la qual s'ha definit la visió. Especialment, reviso les figures de fosc, opacitat i ceguesa amb la finalitat de produir un nou estatut de la imatge i de la seva funció estètica i política. Proposo que aquestes noves incursions contralumíniques han intentat abolir les certeses fixades per la modernitat, les quals van limitar el coneixement, amb la finalitat de privilegiar altres estatuts que repensen les mecàniques dels ulls. Les poètiques llatinoamericanes que presento a continuació interroguen la visualitat amb la intenció de denunciar, però, sobretot, impugnar la seva capacitat de subjectar sabers i cossos. A contrallum, aquests escriptors, artistes i crítics han donat compte de com la llum ha estat capaç de fer desaparèixer, desconèixer i fragmentar els cossos perifèrics i els seus obscurs sabers.

Paraules clau || Obscuritat | Opacitat | Ceguesa | Neoavantguarda llatinoamericana | Ocularcentrisme | Xile

Sovereignities of the Dark in Latin America

Abstract || This article is about a group of Latin American writers and artists whose work over the last two decades has challenged the optic transparency that has defined vision. I examine the figures of darkness, opacity, and blindness with the goal of producing a new statute of the image and its aesthetic and political function. I propose that these counter-luminary incursions privilege other measures that rethink the mechanics of the eyes and seek to abolish fixed certainties of modernity that limit knowledge. These Latin American poetics interrogate visibility, not only denouncing but also impugning its ability to subjugate knowledge and bodies. These writers, artists, and critics work in darkness to demonstrate the ways that light has served to disappear, disregard, and fragment peripheral bodies and their dark knowledge.

Keywords || Darkness | Opacity | Blindness | Latin American neo-avantgarde | Ocularcentrism | Chile

0. A contraluz

En 2010, la fotógrafa Paz Errázuriz y la poeta Malú Urriola llevaron a cabo un proyecto transmedial titulado *La luz que me ciega*, con el que intervinieron en una comunidad rural cuya población padece de una rara condición óptica denominada acromatopsia. La misma hace que los habitantes de El Calvario, como se llama la población en la que habitan, vean en blanco y negro. La especificidad de su condición no les permite percibir una amplia gama de grises. Por lo tanto, la luz que en general resulta necesaria para el día a día del vivir obtura su visión, los vuelve, la mayor parte de la jornada, prácticamente ciegos. Errázuriz y Urriola, entonces, a partir de una instalación que incluyó video, fotografía y poesía, plantaron una pregunta presuntamente tautológica: ¿qué se ve cuando se ve? En realidad, las artistas se dispusieron a pensar la anomalía de la visión como condición intrínseca que replica la transparencia hegemónica de los ojos. Su trabajo cuestiona la operatividad del ojo desnudo cuya mecánica, adiestrada para abrirse y cerrarse con el fin de aparentemente verlo todo, estaría bajo sospecha. *La luz que me ciega* expone de manera contundente la impertinencia y falla constitutiva de los ojos.

En los últimos veinte años, el campo de la cultura visual ha involucrado numerosos debates sostenidos por teóricos como Jacques Rancière, Georges Didi-Huberman, W.J.T. Mitchell, Hito Steyerl, Nicholas Mirzoeff, Suely Rolnik, Hal Foster, Martin Jay, Nelly Richard, Giuliana Bruno o Laura Mulvey, en torno a la legibilidad de la imagen. Entre ellos, Didi-Huberman (2004) inauguró una línea de reflexión relevante acerca de la imagen violenta. A propósito de la apertura de los campos de concentración, en especial el de Auschwitz, la interrogante sobre exponer u ocultar la imagen violenta se torna problemática. La pregunta radica en cómo se puede volver a hacer legible una imagen cuando ésta ha saturado la memoria y, por lo tanto, ha sido desgastada a causa de su violenta sobreexposición, perdiendo su valor de evidencia. Sin embargo, mucho antes, la neovanguardia latinoamericana ya había cuestionado con amplitud los límites de la imagen. En cierto sentido, su pregunta por el funcionamiento de los ojos acompañó parte de la producción de su obra. El caso del movimiento neovanguardista chileno de los años setenta y ochenta resulta, a mi modo de ver, revelador. Artistas como Paz Errázuriz, Eugenio Dittborn, Alfredo Jaar, Carlos Leppe, Juan Dávila, los colectivos CADA o Ángeles negros, los escritores Diamela Eltit y Raúl Zurita, por nombrar solo a algunos, han indagado en los límites del campo visual, dando cuenta del error que vertebra la relación entre visión e imagen como problema institucionalizado. A propósito de esto, Nelly Richard, tras diseñar críticamente lo que luego se conocería como la Escena de Avanzada, encuentra en el concepto de opacidad una función estratégica para abarcar propuestas que no transitan por zonas de claridad e, incluso, inteligibilidad; aquellas que se resisten a ser fijadas, inscritas, a ser fácilmente simplificadas;

aquellas que han sido proscritas, ya que apelan a órdenes distantes del imperativo del saber y la visión. Es decir, bajo la dictadura chilena, la nueva escena sospecha de la visión entendida como categoría de luminoso privilegio y, en cierto sentido, indistinguible de la obtención del conocimiento. Incluso, el espectro lumínico será, para muchos de estos artistas, una alegoría indiscutible de la dictadura militar.

Este artículo trata sobre un grupo de escritores y artistas cuyos trabajos han irrumpido a lo largo de las últimas dos décadas para desconocer la transparencia óptica con la que se ha definido la visión. En especial, me interesa explorar cómo han acudido a tales figuras para proponer un nuevo estatuto de la imagen y de su función estética y política. Al respecto, considero que sus escenificaciones también han funcionado para responder al retorno de lo real. Es decir, estas nuevas incursiones contralumínicas han intentado abolir las certezas fijadas por la modernidad, las cuales limitaron el conocimiento, para privilegiar otros estatutos que repiensen las mecánicas de los ojos. Las poéticas latinoamericanas que presento a continuación interrogan la visualidad con el fin de denunciar, pero, sobre todo, investigar su capacidad de sujetar saberes y cuerpos. A contraluz, escritores, artistas y críticos también han dado cuenta de cómo lo luminoso ha sido capaz de hacer desaparecer, desconocer y, por lo tanto, fragmentar los cuerpos periféricos y sus saberes. Tras encandilarlos, estos cuerpos son sujetados por su resplandor para luego ser desechados, exterminados. El estudio de estas zonas oscuras, opacas, de estas experiencias de invidencia, de todas estas poéticas que defino como contralumínicas, abren nuevas posibilidades críticas, nuevas líneas de conocimiento que tuercen las oposiciones binarias con las que se ha enseñoreado el reino de lo luminoso.

Aunque la producción chilena resulte de especial interés para la historia que relato, dada la abundancia de artistas provenientes de Chile, no pretendo proponer una lectura basada en una excepcionalidad geográfica o histórica. Por el contrario, me interesa tejer nuevas genealogías de artistas, artefactos y escrituras en las que Chile aparece recurrentemente. O, más bien, incido en un panorama latinoamericano para inventar, a partir de propuestas contemporáneas —la mayoría de ellas, acontecidas en los últimos veinte años—, toda una tecnología crítica que haga posible leer lo oscuro, leer en lo oscuro. Es decir, me detengo en trabajos recientes que sospechan de los principios hegemónicos de la visión para dar cuenta, ahora, de los problemas propios de un mundo amenazado por su globalidad, nuevos órdenes de mercado, regímenes soberanos y nóveles estatutos de la imagen.

Asimismo, no he querido circunscribir estas zonas de oscuridad a un periodo histórico específico o entenderlas exclusivamente como extensión directa o continuación de las diversas lógicas dictatoriales que dominan el Cono Sur en las décadas de los setenta y ochenta, o de la construcción de la memoria, la transición y el duelo que las prosiguen, sino plantear que esta reflexión sobre las mecánicas

ópticas se relaciona también con problemas que no se restringen a coyunturas políticas específicas. O sea: me interesa que el archivo de oscuridad, opacidad y ceguera que compongo a continuación traiga de vuelta los fragmentos y pedazos de relatos aún no clausurados, aquellos que regresan del pasado para reclamar presencia y justicia; pero propongo que su alcance no se limita o se asocia directamente con el horror y al trauma de las dictaduras. Estas oscuras poéticas despliegan nuevas reflexiones sobre el estatuto de la imagen, la visualidad, el archivo, la historia, la memoria, la sexualidad y el cuerpo. A fin de cuentas, todas ellas versan sobre los nuevos regímenes soberanos, las críticas a estos y las nóveles materialidades de la vida.

Por lo tanto, a partir de la ceguera, por ejemplo, discuto el hecho de ocupar problemáticamente un mundo globalizado, fascinado por la tecnología y las interconexiones; un planeta obsesionado con las plataformas digitales, la transparencia del archivo, la inteligencia artificial, los dispositivos táctiles, la simultaneidad, los cuerpos desechables, la vida en directo. En medio de este panorama, en un momento histórico cuya paradoja radica en su propensión a la tecnología y el acecho de la precariedad, la guerra, las catástrofes naturales a propósito del cambio climático, la inminencia de las armas biológicas y la amenaza del colapso atómico, las pandemias, me interesa entender hacia dónde apunta este repertorio contralumínico. Y justamente resulta significativo que los artistas contemporáneos que discuten con mayor severidad la prevalencia de la visión casi siempre provengan o trabajen desde el centro del desajuste de estas plataformas. *A todas luces*, Latinoamérica es uno de los más *claros* ejemplos de la convivencia de nuevas plataformas electrónicas y desafíos tecnológicos con condiciones económico-políticas que simultáneamente ponen en crisis las perspectivas tanto estéticas como políticas de los nuevos escenarios globales. La luminosidad y transparencia que caracterizan a las metrópolis se opacan más aún en la periferia tecnológica de estos paisajes atrofiados, desconectados.

Me concentro, entonces, en la falla constitutiva de la visión y los desafíos que implica la impertinencia de los ojos. Los proyectos que abordo van desde una novela sobre la experiencia de una escritora que ha quedado parcialmente ciega a causa de una enfermedad crónica —*Sangre en el ojo* (2012) de Lina Meruane—, hasta el trabajo de una artista que reflexiona sobre la tacha, la banda oscura que vela material comprometido en los documentos desclasificados de los servicios de inteligencia de los Estados Unidos —Voluspa Jarpa (2017)—; y desde una novela que aborda el fin de la historia y los tiempos, en la que la oscuridad es la única posibilidad de supervivencia de lo que sería la última célula, política y somática —*Jamás el fuego nunca* (2013) de Diamela Eltit—, hasta la experiencia de un artista que trabaja con la interacción entre ciegos y elefantes para repensar el acceso óptico a la imagen visual —Javier Téllez (2008)—. Todos estos relatos indagan en la discontinuidad de la

visión, en su anómala interrupción, incluso asumiéndola más allá de las limitaciones o afecciones propias de la función biológica del ver, para reflexionar, a su vez, sobre los nuevos estatutos y materialidades de la vida. El uso de esta discontinuidad óptica se activa como dimensión teórica que entrevé otras posibilidades comprometidas en lo que hoy significa poder ver.

Aunque en este artículo abunden las referencias a artistas jóvenes cuyos primeros trabajos datan de los años noventa del siglo XX o, incluso, de principios del XXI, prevalecen artistas y escritores que comenzaron a trabajar en los años setenta y ochenta, pero cuyo interés para este trabajo radica en su producción más reciente, en la obra que realizan en el presente siglo. De igual modo, debo señalar la contundente presencia de artistas mujeres. Pese a que el género e, incluso, el sismo que produce el feminismo en la escena artística contemporánea cobra peso en mi discusión, la selección no ha partido expresamente de la intención de pensar el problema en textualidades de mujeres. Por el contrario, la elección del repertorio responde al reconocimiento de un grupo de propuestas relevantes ligadas a este archivo contralumínico. Sin embargo, sabemos que, si la selección de los artistas más agudos en relación con su crítica al ocularcentrismo coincide con la producción contemporánea de mujeres, esto no resulta, de ninguna manera, una coincidencia.



Fig. 1. *Un chien andalou* (*Un perro andaluz*), Luis Buñuel y Salvador Dalí, 1929.
Captura digital de fotograma.

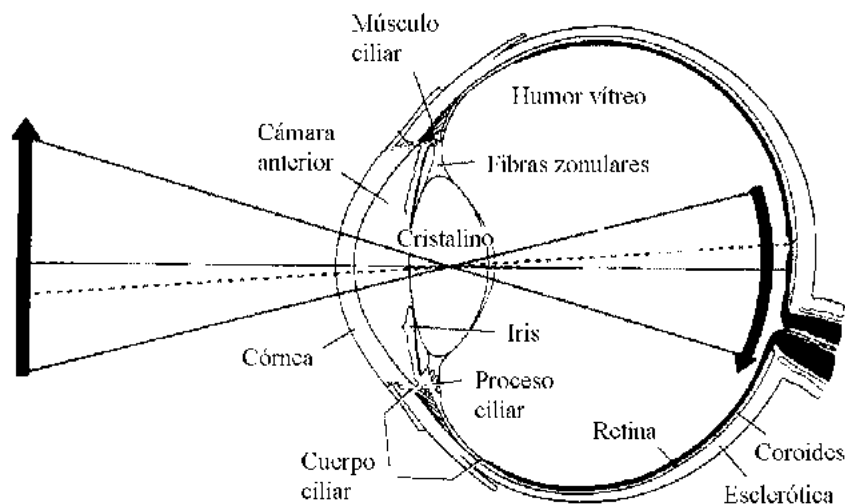


Fig. 2. Estructura interna y formación de las imágenes en el ojo.

1. ¿Sacarse los ojos?

Violentar la visión como punto de partida para desactivar o *resetear* la mirada ha sido una constante visitada por las más tempranas experimentaciones con las mecánicas ópticas. Ya Martin Jay (1994) comprobó que el fin del siglo diecinueve fue fundamental para denostar la centralidad de la mirada, y asentó las maneras en que innovaciones tecnológicas como la cámara fotográfica fueron imprescindibles para discutir el ocularcentrismo de la modernidad en Occidente. El Surrealismo, por ejemplo, entendió que los ojos debían ser intervenidos para producir una alteración radical del relato. *Un chien andalou* (1929), de Luis Buñuel y Salvador Dalí (Fig. 1), se propuso rasgar los ojos como principio y manifiesto. La mujer cercenada funciona como figura especular que inaugura una novel manera de ver. El globo ocular seccionado, en un primerísimo primer plano, y proyectado a su vez en la gran pantalla, se torna doloroso para así invitar al espectador a *sacarse los ojos*. Esto no solo sucede porque los ojos culturalmente sean el órgano más vulnerable del cuerpo —después de todo los griegos inscribieron la sentencia en Occidente de que perder los ojos constituye el más severo de los castigos—, o porque incluso el saber popular los asocie con la traición y con el daño —si los crías, los cuervos te sacarán los ojos—, sino porque al inquietar su prevalencia en la noción de sujeto perforan las mecánicas que organizan el mundo, abren un conducto que hasta el momento se encontraba férreamente custodiado. Después de todo, las máquinas de reproducción óptica se crearon a imagen y semejanza del ojo (Fig. 2).

Por ello, la visualidad ha evidenciado con recurrencia la ansiedad de perder la visión. Y, en este sentido, el cine ha entendido que atacar los ojos constituye la peor pesadilla a la que puede exponerse el espectador. Por ejemplo, *The Birds* (1963), de Alfred Hitchcock es un

film de terror que reiteradamente activa el miedo ancestral. El terror de sus personajes, en los diversos ataques de las impertinentes aves, radica principalmente en perder los ojos. En la escena en que los niños deben correr para evitar ser presa de los pájaros y poder abandonar la escuela (Fig. 3), una niña cae y pierde los anteojos. Los mismos estallan tras su choque contra el pavimento, y los corpulentos pájaros insisten en picotear sus ojos. Si bien la película de Hitchcock parece hablar del descontrol de la naturaleza —lo cual incluye una alusión a la «naturaleza» sexual de las mujeres—, la película también puede entenderse como un ataque sistemático a la certeza que fundamenta el cine: la visión. La identificación del cine clásico de ficción, eso que Mulvey (1975) en clave de género sexual ha asociado con la figura del espejo, hace posible señalar que los ojos, como órganos rectores de la mirada y de la construcción de lo humano, están severamente amenazados. *The Birds* confirma que la presa predilecta del cine de terror es aquella que repercute directa y sensorialmente en el espectador y, si fuera posible, en su capacidad de ver.

Por otro lado, como los artistas presentes, me pregunto por lo contemporáneo. ¿En qué medida la discontinuidad de la visión y la anomalía óptica constituyen la única manera de aproximarnos a lo que hoy somos capaces de ver, a lo que hoy tenemos acceso a ver? Precisamente al tratar de perfilar al artista contemporáneo, Giorgio Agamben lo concibe como aquel que logra percibir la oscuridad de su tiempo: «Contemporáneo es, justamente, aquel que sabe ver esa oscuridad, aquel que está en condiciones de escribir humedeciendo la pluma en la tiniebla del presente [...] sólo aquel que no se deja cegar por las luces del siglo y es capaz de distinguir en ellas la parte de la sombra, su íntima oscuridad» (2011: 21-22). Pese a que Agamben cita estudios neurofisiológicos o astrofísicos para fijar la relación entre la oscuridad y lo contemporáneo, el teórico se plantea lo oscuro en un sentido más bien alegórico: «Puede llamarse contemporáneo sólo aquel que no se deja cegar por las luces del siglo y es capaz de distinguir en ellas la parte de la sombra, su íntima oscuridad» (2011: 22). Quiero forzar la tesis del teórico político italiano o, más bien, llevarla hasta sus últimas consecuencias para, entonces, plantear una relación entre la gama de incertidumbres que estudio —una vez más: oscuridad, opacidad, ceguera— y lo contemporáneo. Entiendo que la oscuridad no sólo constituye una dimensión alegórica, opuesta a la hegemonía del espectro lumínico, sino que principalmente provee una posibilidad únicamente viable a propósito de su capacidad experiencial. Como el mismo Agamben propone, la oscuridad es una condición autónoma, que no depende de la ausencia de luz para existir. Por lo tanto, la proliferación de problemas que exhibo acá se traduce en materialidades, ambientaciones y experiencias que descubren ya no exclusivamente nuevas posibilidades de percepción, al ser capaces de despertar los otros sentidos, sino más bien toda una política que definiría el reino de lo oscuro.



Fig. 3. *The Birds* (*Los pájaros*), Alfred Hitchcock, 1963. Captura digital de fotograma.

He dividido este artículo en tres partes —oscuridad, opacidad y ceguera— para exponer la amplia gama de opciones que nos ofrece la falla en las mecánicas de los ojos. Estas tres partes tienen como fin organizar diversas poéticas contralumínicas de la contemporaneidad visual latinoamericana.

2. Oscuridad

Parto del juicio celebrado contra la luz eléctrica. En 1983, Diamela Eltit escribe su primera novela. Años más tarde, *Lumpérica* se convierte en paradigma estético de la Escena de Avanzada chilena y fija su poética neovanguardista como resistencia al régimen dictatorial de Augusto Pinochet. No obstante, la novela de Eltit ha sido menos interrogada en relación con el complejo dispositivo cinematográfico que despliega. Es decir, considero que *Lumpérica* no solo perpetraría una narrativa del fragmento y el residuo, capaz de escenificar la descomposición de las perspectivas generales, de las *visiones* centradas, de los cuadros enteros de la historia (Richard, 2000) para producir, entonces, una subjetividad proveniente del dolor (Cánovas, 2009), sino que también la primera novela de Eltit pondría en crisis todo el andamiaje del dispositivo cinematográfico, cuya sintaxis y materialidad están aparentemente basadas en el espectro lumínico. En la novela, la oscuridad ocupa amplias zonas, cada vez más disputadas por la hegemonía del Luminoso —el cartel lumínico que domina la plaza pública en la que ocurre la delirante danza de la protagonista del relato, L. Iluminada, durante la nocturnidad del toque de queda santiaguino—. No obstante, la crítica de esta primera novela de Diamela Eltit ha privilegiado otras operaciones; y, en cierto sentido, ha desatendido el complejo dispositivo de la imagen cinematográfica que despliega la ficción. Incluso cuando ha optado por dar cuenta

del dispositivo visual, lo ha hecho en relación con la fotografía: el cuerpo lacerado de su autora fijado en una fotografía redefine su textualidad autorreferencial (Olea, 2008), o desfigura toda posibilidad de autoficción, mostrando la representación en ruinas (Klein, 2002).

A propósito del más reciente trayecto literario de la escritora chilena —principalmente sus novelas *Jamás el fuego nunca* (2013), *Fuerzas especiales* (2007) y *Sumar* (2018)—, así como de otros materiales publicados de forma previa —como *El cuarto mundo* (2003) y naturalmente *Lumpérica* (1983)—, quiero llamar la atención sobre cómo la luz eléctrica y las nuevas pulsiones ópticas de la contemporaneidad visual son capaces de cooptar cuerpos marginales y sus saberes, para luego desecharlos, exterminarlos, digitalizarlos. La oscuridad, por su parte, se encargará de preservar el último reducto del cuerpo, la última célula política y somática. Existe un *continuum* contralumínico cuyo compás inaugura *Lumpérica* y cierran, por ahora, *Fuerzas especiales* y *Sumar*. Propongo que el dispositivo audiovisual que constituye el centro de las políticas corporales que dominan este arco ficcional, apelando a zonas de oscuridad inquietantes, no deja de interrogar los límites del cuerpo en plena era electrónica y más tarde digital. El rostro de la protagonista, L. Iluminada, y su maquillaje facial —la luz que la hace pedazos en *Lumpérica*—, establecen mi punto de partida para dar cuenta de la feroz crítica a la visualidad y sus dispositivos favoritos de sujeción, así como del delineamiento de nuevas soberanías y zonas oscuras en la poética de la escritora chilena. A la luz de la impresionante discusión que lleva a cabo Didi-Huberman a propósito de su lectura de Pasolini y las luciérnagas (2012), el Luminoso de *Lumpérica* sintetiza la electrificación fascista que hace trizas a la luciérnaga L. Iluminada.

La captura, la coerción que constituye el dispositivo audiovisual contemporáneo, presente en las más recientes novelas de Eltit, discute la función hegemónica del ojo. Sin embargo, quiero destacar la manera en que estas ficciones interrogan la visualidad cuando denuncian su capacidad de controlar desde el interior del propio cuerpo la capacidad de ver y ser vistos. Siguiendo la aguda revisión que del régimen soberano ha llevado a cabo Paul B. Preciado, las más recientes ficciones de Eltit se percatan de la capacidad del poder de ser comestible, de la fuerza orgásmica como nueva táctica biopolítica. Como ya he sugerido, la oscuridad será una figura recurrente en la poética de la escritora; pero encuentro además que es a partir de esta figura que se plantearán las casi únicas posibilidades de sobrevivencia frente al imperativo de la vida como mercancía visual. En sus recientes novelas, esta última ya no sólo sería alienante o amenazadora, como por ejemplo expone su novela *Mano de obra* (2005), sino que ahora se hace hegemónica, deseable, transparente y logra penetrar el cuerpo. Los globos oculares se vuelven órganos erógenos del cuerpo que permiten su ingreso directo, su penetración. Por lo tanto, el ejercicio más radical que proponen las novelas de

Eltit será intervenir en las conexiones oculares, practicar si se quiere una intervención quirúrgica, con el fin de alterar los vínculos ópticos y crear un posible paliativo ante la catástrofe capital del mundo.

Como he adelantado, *Jamás el fuego nunca* relata la supervivencia de la última célula, metafórica y metonímicamente asociada con el fracaso de la utopía, y por lo tanto del materialismo histórico, pero también con la supervivencia material. Dos cuerpos, una mujer y un hombre, han sobrevivido a la debacle de los tiempos, al fin de la historia, a la clausura del proyecto de la izquierda occidental. La pareja decide, entonces, recluirse en un espacio oscuro, restringir sus salidas a la ciudad que habitan, para garantizar su supervivencia. Esto se logra precisamente porque los ojos —traidores, propensos a fascinarse con la mercancía y la urgencia del consumo— son sus órganos menos confiables y, entonces, son aquellos que deben confinar. La relación entre materialidad de la vida y materialismo histórico se tensan. Eltit se percata de cómo el léxico político marxista se apropia de un sistema de signos emparentado con la materialidad del cuerpo. Por ello, la novela descubre la paradoja ocular a la que antes me refería:

Pensamos de manera obsesiva en los ojos, los míos, los tuyos, nuestros ojos. Recorremos el atlas humano, el más compacto, pero, en realidad, nuestra atención se centra en la disgregación de sus partes, la ampliación desmesurada y artificiosa de cada uno de los órganos y allí, por supuesto, ese enorme ojo con sus intrincadas relaciones. Es espantoso el ojo, monstruoso y ramificado. Cómo podemos soportarlo, cómo pudimos vivir con unos ojos que se iban a agotar hasta atacar progresivamente la decisión y la dirección de la mirada. Miro tu ojo. Te abro al máximo el ojo con mis dedos (2013: 55).

El ojo monstruoso que descubre *Jamás el fuego nunca* es el mismo que señala el dispositivo cinematográfico de *Lumpérica*. Lo que sucede es que la novela celular de Diamela Eltit indaga en las razones por las que los ojos son capaces de atacar la mirada. Es decir, descubre que la monstruosidad intrínseca de los ojos, llamados a atestiguar el espectro lumínico y luminoso, a afirmarlo, radica en un solo hecho: ellos están conectados al cerebro. Desconectarlos, entonces, y por lo tanto destituir su *naturaleza lúcida*, será la única manera de resguardar la célula superviviente. Triturar el dispositivo óptico, operar sin las previsibles conexiones oculares haría posible escribir con el cuerpo.

Encuentro una escena inaugural de oscuridad en *Lumpérica*, novela que a su vez encadena un grupo de ficciones —todas de poderosa influencia en el imaginario latinoamericano de la oscuridad, como por ejemplo *El obscuro pájaro de la noche* (1979) de José Donoso—, produciendo derivas y devenires que hacen de la zona oscura una experiencia repetida, reiterada y, como ya he señalado, la única posibilidad de seguir existiendo. En cierto sentido, frente a la conmoción catastrófica que caracteriza la contemporaneidad política, acechada por la era digital, la pornificación del trabajo, la

mercantilización del cuerpo y la precarización de la vida; Diamela Eltit propone intensificar las zonas oscuras y contrarrestar el resplandor dilatador y digitalizador del presente.

Por otro lado, la novela *Fuerzas especiales* relata la historia de los trabajadores de un ciber ubicado en la ciudad de Santiago. Los bloques donde viven han sido tomados por entes policiales que acumulan o siembran armas y municiones. A lo largo de la novela, una y otra vez, se cita un arsenal de armas de guerra. La ciudad está prácticamente sitiada por las fuerzas especiales. Mientras tanto, los chicos se prostituyen frente a las pantallas brillantes de sus computadoras. La ficción da cuenta del cuerpo bulto, del cuerpo masa que al haber sido expropiado de huesos lo ubica en el abismo más indecible —su novela predecesora, *Jamás el fuego nunca*, culmina con una de las sentencias más aterradoras de toda la obra de Diamela Eltit «ya no tenemos nada que perder» (2013: 166)—. Por esta razón, la poética de la escritora ha entendido que la clausura del cuerpo, operada con el fin de obrar en su sobrevivencia, hace que el poder —esa figura tan ubicua en la narrativa de la chilena, tan definitivamente foucaultiana— intente penetrar de las más ingeniosas maneras el cuerpo. Y es que en la más reciente ficción de la escritora se ocupan, por lo tanto, las cavidades como resquicios por los que se cuele la luz. La boca, la vagina, el ano, se unen a los ojos como puertos de entrada de la sujeción. Muchos de estos orificios son aquellos que Charles Baudelaire cita en su «Elogio al maquillaje». En este sentido, de cara a lo que estoy planteando, entiendo que para Baudelaire el maquillaje facial tiene como fin agudizar la capacidad de penetrar el cuerpo femenino. Siendo sin lugar a dudas los ojos, los órganos más comprometidos:

En cuanto al negro artificial que delimita el ojo y al rojo que marca la parte superior de la mejilla, aunque el uso derive del mismo principio, de la necesidad de superar la naturaleza, el resultado sirve para satisfacer una necesidad totalmente opuesta. El rojo y el negro representan la vida, una vida sobrenatural y excesiva; ese marco negro vuelve la mirada más profunda y más singular, da al ojo una apariencia más decidida de ventana abierta al infinito; el rojo, que inflama el pómulo, aumenta aún más el brillo de la pupila y añade a un bello rostro femenino la pasión misteriosa de la sacerdotisa (1995: 126).

En cierto sentido, las novelas de Eltit abren zonas oscuras que incluyen perímetros erógenos amenazados por el espectro de la luz y su pulsión imperial. La erótica de sus ficciones con regularidad intenta delimitar espacios que continúan poco iluminados y que, por ello, están amparados en la ambigüedad de su penumbra. Justamente, la potencia política de dicha novelística está sostenida en lo ambiguo y allí, también, encuentro su oscuridad.

El trabajo de la también escritora chilena Nona Fernández explora los reversos del espectro lumínico. En un principio, considerada como continuadora de la estética de Diamela Eltit, Fernández se propone revisar el archivo de la niñez, el más cargado de horror y desman-

telado por la razón oficial, para dar cuenta de aristas y perspectivas olvidadas, nunca antes abordadas, mínimas. Especialmente en ficciones como *Space Invaders* (2015b), *La dimensión desconocida* (2017) y *Chilean Electric* (2015a), el horror de la dictadura constituye su principal zona de conflicto; pero los espacios oscuros, ya no solamente como signos siniestros y metáforas predilectas de la atrocidad acontecida, se imponen. Nona Fernández desactiva, muchas veces de manera contradictoria, la oposición binaria luz-oscuridad, y escudriña en otras zonas, relatos y archivos no únicamente proscritos, sino asimismo olvidados, delezados y amputados de la historia chilena contemporánea.

Las novelas de Nona Fernández *ponen el ojo* en la visualidad, y en sus múltiples dispositivos de reproducción —fotografía, cine, videojuegos, televisión— y entienden que en las interacciones de la literatura con las especificidades de estos otros dispositivos se producen espacios, relatos y experiencias irrepetibles proclives a interrumpir los efectos de captura y las retóricas binarias denunciadas por Diamela Eltit. Porque el asombro de Nona Fernández responde a la proliferación de sombras en su novelística. Como ha propuesto en el ámbito de los estudios de cine la investigadora Janet Steiger (2000), la escritora parece apelar a un «espectador perverso», en este caso lector perverso, que aun cuando el recorrido de sus ficciones marque un destino final hacia el descubrimiento del horror en el álbum afectivo de la infancia, se pierda en las zonas oscuras, desconocidas si se quiere, de las que están repletas sus novelas.

La historia de la luz eléctrica que narra su novela *Chilean Electric* está llena de sombras. Pese a que, tal como ya señalé, bajo estas novelas repose el fantasma de la dictadura y el archivo impune del horror, la ficción de Fernández juega con múltiples fantasías somáticas que no sólo cancelan la piel como efecto de frontera, sino que también experimentan con nuevas formas de contacto y producen, propongo acá, la abolición casi absoluta del cuerpo individual para así materializar, aunque nunca fijar, las sombras de nuevos cuerpos. Tal es el caso de *Space Invaders*. Una de las escenas fundamentales de esta novela es juntamente aquella que se produce en un cuarto oscuro cuando los padres de los escolares acuden a la *reunión de apoderados*:

El juego es simple y tenemos una hora para jugar. Todos lo sabemos por eso llegamos puntuales. Nuestros padres pasan a la reunión de apoderados y nosotros nos encerramos aquí, en esta sala oscura [...] Nuestros padres se sientan en nuestros pupitres, responden a una lista de asistencia con nuestros nombres y discuten con nuestra profesora cosas que tienen que ver con nosotros. Mientras tanto, aquí, a pocos metros, nos hemos sacado los uniformes y venimos con otras ropas,

ropas nuestras, ropas reales, dispuestos a ser de verdad y a jugar nuestro propio juego (2015b: 45).

El juego se produce en un cuarto oscuro y es allí, entonces, donde se genera toda una fantasía que pasa por la desuniformización del cuerpo, tanto de género como de singularidad, donde se exceden las figuras más rígidas de la condición soberana. «Entonces, aprovechamos los últimos segundos del juego y vienen los abrazos, los ahogos, los apretones, las lenguas que lamen y que buscan y que no hablan, porque aquí no hay palabras, ni nombres, somos solo un cuerpo de muchas patas, manos y cabezas, un marcianito de Space Invaders [...]» (2015b: 47). Estos cuerpos se vuelven soberanías oscuras, soberanías «más reales» para dar cuenta de aquello impensable, aquello que les permite salir del mundo a partir de nuevas coreografías y corporalidades donde lo humano se torna del todo insuficiente. Los cuartos oscuros de Nona Fernández, así como sus sombras y la máxima felicidad que imprimen estas fantasías, hacen que sus continuas vueltas a los lugares de memoria vayan acompañadas de zonas no iluminadas, no propensas a ser vistas ni menos aún descifradas, bajo lámpara.

Por su parte, Claire Bishop (2012) ha insistido en desafiar los presupuestos políticos y estéticos del arte participativo proponiendo nuevos enfoques que sospechan de la función emancipadora adjudicada al arte contemporáneo y las políticas que rigen las experiencias del espectador. A propósito de esto, ahora, quiero concentrar mi atención sobre esta figura participativa a partir del trabajo de Javier Toro Blum (2016), artista chileno que ha radicalizado la interacción entre oscuridad y percepción, a fin de repensar sistemáticamente un nuevo estatuto de la imagen. «Laboratorio Eigengrau: Javier Toro Blum y el color de la oscuridad» se detiene en los participantes de la experiencia, en cuyos sentidos definitivamente se consolidan las formas de la oscuridad, ya no entendida como zona negativa, en el sentido de carencia, sino positivamente. Pensado como cruce entre un laboratorio de psicología experimental y un taller de arte contemporáneo, el *Laboratorio Eigengrau* de Toro Blum investiga la oscuridad como experiencia autónoma que ya no reside en el afuera del cuerpo.

El artista chileno sigue la ya referida provocación de Agamben y se centra en la percepción, «la alucinación neutra producida por nuestro propio sistema perceptivo, al no tener estimulación lumínica» (Toro Blum, 2016: 10), para entonces acercarse lo más posible a la fenomenología de la oscuridad. Como proyecto de investigación de un año de duración, en la experiencia titulada *Laboratorio Eigengrau*, Toro Blum invita a otros artistas a experimentar con lo que denomina una «visión sin objeto» (2016: 20). La propuesta experimental interviene un departamento de Santiago de Chile en el que dispone una sala de proyectos capacitada para producir una oscuridad casi absoluta. *Laboratorio Eigengrau* incluye la participación de los artistas Benjamín Ossa, Esteban Serrano y Martín Kaulen (Fig. 4); y centra su

interés en la oscuridad, no sólo como condición material de la obra sino también como disparador artístico. Tres instancias formalizan la investigación: espacio, tiempo e interacción sonora. Las mismas se pretenden integradoras de una experiencia tanto de producción como de exhibición. Por ello, uno de los principales aportes del laboratorio lo constituyó su capacidad de exhibir lo investigado (Fig. 5). En todo caso, la obra reside en el espectador quien, además, formula las narrativas de este extraordinario salón destinado a hacer hablar a lo oscuro.

Laboratorio Eigengrau produce interacciones entre figuras geométricas, espejos, movimientos, dispositivos sonoros, y muchos otros artefactos y condiciones artificiales capaces de delinear lo que podríamos considerar las reglas de gravedad del reino de lo oscuro. La experiencia del espectador constituye el principio y fin de esta obra; pero asimismo de otros trabajos de Javier Toro Blum, como aquellos dedicados al cine. Por ejemplo, las piezas «Cine Ciego» (Fig. 6) o «Ingmar», basadas estrictamente en lo relacional y en lo que el propio artista ha denominado como objetos performativos: «visiones lumínicas pasajeras, dinámicas sociales eventuales o construcciones de materiales entrópicos», como puntos de partida para generar diversas experiencias de percepción (Toro Blum, 2016).

Esta historia oscura se nutre de la teoría fílmica de autores como Jacques Aumont, Laura Mulvey, Robert Stam, André Gaudreault, Roger Odin, Jonathan Crary, ya que, como he sugerido a lo largo de este artículo, el cine se torna un referente obligatorio para muchas de estas poéticas contralumínicas. Porque realmente la cámara oscura, la caja negra que constituye la sala de cine, está relacionada directamente con el artificio que constituye la oscuridad. Como ha planteado Noam M. Elcott (2016), la posibilidad de controlar la oscuridad ha sido fundamental para el advenimiento de la fotografía y el cine. El cine, más que una invención formada por haces de luz, está basado en el artificio de lo oscuro.

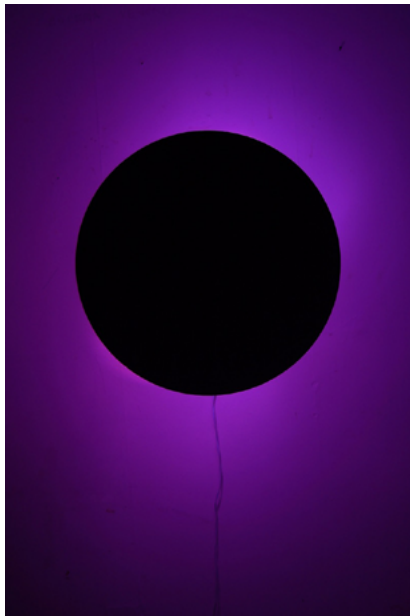


Fig. 4. «Dream Machine», Martín Kaulen, 2015. Tocabdiscos, disco de vinilo en loop, papel reciclado de cáscara de papa, mesa de acero. Parte del proyecto *Laboratorio Eigengrau*.

Fig. 5. «Lámpara Eigengrau», Javier Toro Blum, 2006. Oscuridad, hierro, acero, luces negras, 56 x 56 x 40 cm. Parte del proyecto *Laboratorio Eigengrau*.



Fig. 6. «Cine ciego», Javier Toro Blum, 2009. Madera, pintura, luces led, 330 x 488 x 150 cm.

3. Opacidad

Sin lugar a duda, el archivo constituye una categoría que goza cada vez de más exposición en el mundo contemporáneo. Todo parece aludir a un conjunto de signos que, como plantea Jacques Derrida, se caracteriza por un lugar de consignación, una técnica de repetición y cierta exterioridad: no hay archivo sin un afuera. No obstante, su sobreexposición no solo simplifica la categoría de archivo, sino que intenta proponer que la transparencia es su dimensión constitutiva; que, en cierto sentido, resulta indistinguible de ella. Por el contrario, me interesa la opacidad que paradójicamente caracteriza al archivo en América Latina, la cual puede advertirse además en su compleja relación con la visualidad, la visibilidad y las políticas contemporáneas de la mirada. En este sentido, podemos entender el archivo de forma amplia como corpus, tradición, campo cultural o, más concretamente, como colección, repositorio, lugar de custodia, espacio organizado; y, a partir de allí, cuestionar su vínculo con el lugar de enunciación, la institución, su pertenencia, para así revisar las políticas de legibilidad o, incluso, ilegibilidad inscritas en él. Por supuesto, para entender la opacidad que distingue estos archivos resulta fundamental percatarse de su dimensión material, lo cual produce nuevas lecturas y contradice, desordena o repiensa problemas ya organizados, constituidos, archivados.

El trabajo de la artista visual chilena Voluspa Jarpa enfatiza la relación entre archivo y opacidad. Quiero centrarme en la relación entre esa figura que opaca los archivos desclasificados desplegando una banda que vela la escritura —la tacha—, y la narrativa de la historia (Fig. 7). Desde su trabajo pictórico que experimenta sobre la pintura documental, Jarpa se ha propuesto un ya dilatado estudio sobre el documento político. La desclasificación de documentos

relacionados con el golpe de estado del 73, sucedida durante el gobierno del presidente estadounidense Bill Clinton, abre un trabajo donde el documento se hace soporte. Es decir, la artista descara lo escrito para privilegiar la tacha y todas las zonas opacas de los miles de documentos consultados. De alguna manera, su trabajo pone a hablar la banda opaca, aquella que por el contrario parece clausurar y muchas veces limitar e incluso invalidar el documento desclasificado. En ocasiones, como sucedió con la serie *Minimal Secret* o con su intervención en la Bienal de São Paulo, su trabajo privilegia la tacha, y ahueca el espacio asignado a la letra desnuda, destapada (Fig. 8). El espacio negativo se vuelve, entonces, positivo y viceversa. El texto tachado se torna más visible, incluso cuando se expone ante la falla que son los ojos.

A grandes rasgos, Voluspa Jarpa explora con sofisticación la transformación del documento escrito en imagen visual. Como antes sugerí, la información tachada, a la que aparentemente no tenemos o tendremos acceso, se *saca a la luz* recobrando su decibilidad aunque esté marcada «irreversiblemente» por el signo de lo no decible, de lo ilegible, de lo tachado. Es como si aquello que censurara y opacara la justicia y la verdad, se volviera contra el perpetrador y fuera la evidencia ya no únicamente de la purga, de la violencia a la que han sido sometidos los cuerpos, sino de esa opacidad donde se puede leer y, diría, escribir el pasado de la historia. Incluso, la idea de infiltrar este archivo a partir de su opacidad lleva a la artista a penetrar en las últimas materias que han hecho posible su escritura. Tal es el caso de su reciente trabajo expuesto en la galería Mor Charpentier de París. En su exposición titulada *Walking State* (2017), la artista llega hasta los confines más profundos de las máquinas de escribir que posiblemente produjeron los documentos desclasificados —también exhibidos en la exposición—, para tratar de leer, en sus teclas opacas y engarrotadas por el tiempo, eso que en un momento ellas imprimieron. Con el propósito de *revelar* los papeles desclasificados, el trabajo de Jarpa hace de la opacidad el principio legible de su muy complejo *mal de archivo*.

La proximidad entre opacidad, arte e historia resulta muy relevante para el trabajo de Jarpa. Concretamente, el diálogo entre el procesamiento de documentos desclasificados por parte del investigador estadounidense Peter Kornbluth —autor del que es, sin lugar a duda, el libro más importante sobre archivos desclasificados en Latinoamérica, *The Pinochet File: A Declassified Dossier on Atrocity and Accountability* (2013)— y la que lleva a cabo Voluspa Jarpa, propone una tensión significativa con respecto a la arquitectónica del archivo. No casualmente, la artista comienza su reflexión sobre el archivo y su materialidad desempolvando la colección de las históricas de la Salpêtrière, ya leída por el mismísimo Michel Foucault. Las políticas de la tacha, entonces, descubren una inquietante y compleja interacción entre arte, historia y verdad.

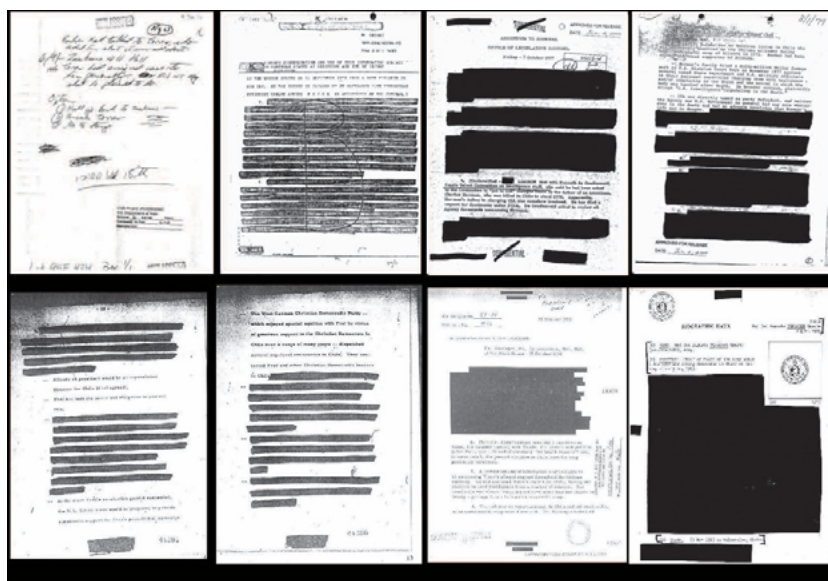


Fig. 7. *Biblioteca de la no-historia de Chile*, Voluspa Jarpa, 2010 y 2011. Librería Ulises, Santiago de Chile & Kunstmuseum Bern, Berna.

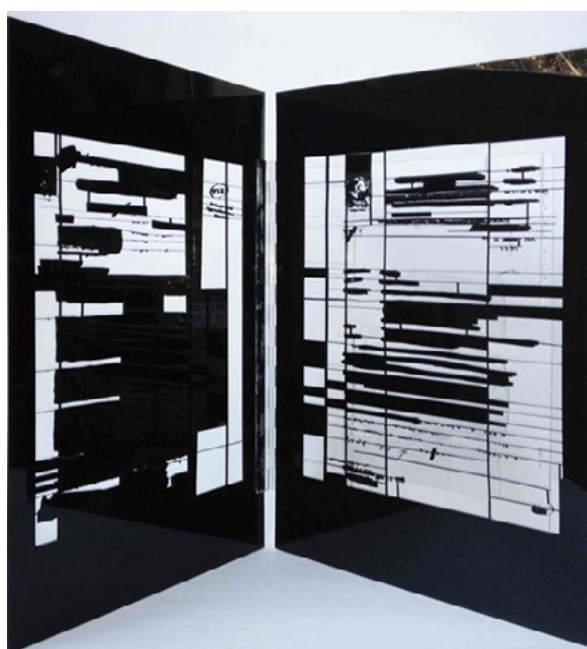


Fig. 8. «Archivos latinoamericanos», Voluspa Jarpa, 2012. Acrílicos cortados con láser, 4 módulos conectados. Parte de *Minimal Secret*. Feria Internacional de Arte de Madrid, Arco.

Asimismo, la noción de archivo operada por el impresionante libro *Correr el tupido velo* (2009) de Pilar Donoso, resulta fundamental para explorar la acción de velar. Pilar Donoso, hija adoptiva del escritor chileno José Donoso, carente de un pasado oficial, decide exponer los secretos inconfesables de su padre y madre muertos. No obstante, la activación del archivo constituye una operación más sofisticada de lo que hasta ahora la recepción del libro ha considerado. Propongo que la heredera copia cierta noción de archivo inscrita en la propia poética de José Donoso para luego recomponerla, reconstituirla y,

finalmente, destituirlo. Planteo nuevas maneras de activar el archivo tras la sofisticada noción de futuro inscrita en él. El archivo se vela pero también puede ser velado para, así, cobrar nuevas formas que destituyan las nociones tradicionalmente relacionadas con este: el original, el pretexto, el pasado. Mi lectura se propone asociar el proceso de velar el archivo ya no con la noción relacionada con la fotografía, la de borrar la imagen tras su exposición indiscriminada a la luz, sino más bien con la acción de cubrir con un velo y ver a través del velo. Esta opacidad, que la heredera encuentra en una revisión profunda de la poética de su padre, replantea la conexión con el archivo familiar. Con la idea de velar en el sentido de ejercer de centinela: tal como se vela a un muerto, también podría velarse el archivo. Pilar Donoso vela el archivo del padre para, por lo tanto, destituir su testamento.

La figura del archivo y su materialidad ya no se entienden a partir de aquello que lo censura, como en el caso del trabajo de Voluspa Jarpa. Planteo que, por el contrario, para ver *verdaderamente* el archivo es necesario echar mano del velo, opacarlo. Aquí, me apoyo en los trabajos del dúo de biólogos chilenos Humberto Maturana y Francisco Varela (2003), y en el concepto de Nicholas Mirzoeff (2016) de visualidad velada.

En la década de los ochenta, Maturana y Varela debatieron las ideas de la certidumbre y la objetividad como requisitos para el conocimiento. En *El árbol del conocimiento: las bases biológicas del entendimiento humano*, los autores parten de sus estudios sobre la biología de la visión para establecer que la «circularidad cognoscitiva» (2003: XII) es la actividad fundante del conocimiento. Es decir, podemos saber que una experiencia ocurre; sin embargo, su conocimiento es un proceso generativo que sucede en el desarrollo de las interacciones entre los participantes de la experiencia. El estudio de los fenómenos visuales resulta fundamental para comprender la diferencia entre saber y conocer. Por su parte, en relación a su concepto de visualidad velada, Mirzoeff recuerda la tesis de Du Bois, quien parte de la idea de que el sujeto negro nace con velo y precisamente este velo permite una alternativa visual. El velo previene la mirada integral, que pone en duda al héroe blanco, y hace posible una segunda mirada dada la escisión ocasionada a causa de la frontera del tejido. Al correr el velo, Pilar Donoso experimenta con una legibilidad opaca de los papeles; lo cual, a su vez, repercute en la ilegibilidad de la herencia del padre e, incluso, en la propia tumba de José Donoso.

Por su parte, la escritora y académica argentina radicada en Nueva York, Sylvia Molloy, con su novela *En breve cárcel* (2012), produce una profunda revisión de la figura de lo opaco. A partir de la interrogación del archivo feminista que lleva a cabo la novela, se puede indagar en la relación entre visión, escritura y sexualidad. La opacidad de los múltiples espejos que abundan en la novela, reproducidos hasta el infinito a propósito de su interacción y capacidad reflexivas, analizan la coincidencia entre las mecánicas de los ojos y la pulsión escritural.

Vera, personaje cuyo nombre ya adelanta la omnipresencia de la mirada en la novela, constituye la oponente a vencer. La espacialidad del penumbroso cuarto parisino, al que vuelven continuamente los personajes de la novela, funciona como iris que va fijando o, si se quiere, grabando en su superficie, la historia de amor y dolor del triángulo lésbico. Paralelamente, los guiños a la poética de Alejandra Pizarnik completan el juego de espejos, haciendo de la superficie pulida en la que se refleja la luz una plataforma que devuelve imágenes poco nítidas, brumosas, desfigurantes y espectrales.

La memoria opaca y el regreso también se fragua en textualidades híbridas de Sylvia Molloy, como *Desarticulaciones* (2011) y *Varia imaginación* (2004); pero igualmente en muchos de sus textos críticos. En *Desarticulaciones*, por ejemplo, relato en el que la protagonista atestigua el proceso de desaparición de una mujer que ha dejado de recordar, se experimenta las discontinuidades entre visión y memoria. La alteración de las imágenes o, más bien, la opacidad del recuerdo hace paradójicamente posible la fijación de la memoria. Una memoria que, de lo contrario, permanecería en ruinas. Estas vías alternas afirmadas a partir de la figura de lo opaco posibilitan, a su vez, abordar un tema recurrente en la poética de Molloy: el regreso. Regresar es únicamente posible si se invoca la ficción y sus complejas negociaciones con el mundo de lo opaco.

4. Ceguera

La enfermedad de los ojos, el *mal de ojo*, produce una visualidad capaz de jaquear oposiciones binarias relacionadas con el género, el cuerpo y el saber. *Sangre en el ojo* de Lina Meruane (2012) detona lo que en un principio parece constituir el progresivo *shut down* del cuerpo enfermo; pero poco a poco nos adentra en una realidad inestable y de difícil legibilidad. La transgresión que opera la enfermedad y la novela se centran en la revelación de un nuevo estatuto en el que la incertidumbre –rotundamente negada por las narrativas del progreso, totalmente delezada por nuestra economía de la vida– no sólo se hace posible, sino que ocupa, nos ocupa, se enseorea. Y esta incertidumbre apunta a hablar de la enfermedad de los ojos, de la enfermedad que son los ojos; de la enfermiza, como propone el escritor Felisberto Hernández, «lujuria de ver» (2019). La novela explora cómo la enfermedad destituye la visión y, en cierto sentido, el reino de lo visual, lo cual apuesta por toda una teoría del conocimiento en la que los ojos, lejos de ser vehículo del saber, son un estorbo.

Si como dice Artaud, rescatado por Jean-Luc Nancy en *El intruso*, «no hay, en realidad, nada más miserablemente inútil y superfluo como el órgano llamado corazón, el medio más inmundo que hayan podido inventar los seres para bombardear la vida en mí» (2006: 103), *Sangre en el ojo* parece entender que la verdadera impertinencia radica en los ojos, que el órgano más inmundo sería entonces aquel que

comanda la visión. Sin embargo, y esto resulta clave para mi lectura, la novela no romantiza la vacuidad de los ojos. Por el contrario, la ceguera irrumpe con violencia, inflige dolor, para atestiguar cómo la carencia de la visión pone en jaque el cuerpo enfermo, delata su ilegibilidad, y lo torna más brumoso e incierto. Estas ilegibilidades, brumosidades e incertidumbres abren una brecha infranqueable en la sociabilidad, en la movilidad del cuerpo, en la propia frontera material que lo constituye.

Una parte de la novela, un segmento que recuerdo vívidamente, materializa una fantasía de la oscuridad, abre un espacio lavado en el que la penumbra, al decir la ceguera, al decir la enfermedad, es el nuevo tiempo del goce, del común goce. La novela habita otra transición. Cuando Lucina e Ignacio se mudan y por lo tanto adquieren una deuda de por vida, se abre un surco en el piso, un surco tras el arrastre de un objeto contundente:

Yo lo vi venir y sin embargo no pude detenerlo, siguió diciendo [Ignacio] mientras yo imaginaba los brazos fuertes pero fofos y apenas cubiertos de vello transparente del musculoso, esos ojos de perro castigado, la embrutecida mudez del que nos había arruinado el piso. Pero qué podía importarnos una rayita en la madera. Tiraríamos una alfombra encima. Tiraríamos nosotros encima de esa raya y del tapiz persa que yo misma elegiría cuando de nuevo tuviera ojos. Y cuando hubiéramos terminado de tirar, exhaustos pero radiantes e insatisfechos, volveríamos a empezar. Tiraríamos como animales en cada surco de la casa, en cada agujero de la pared como los insectos. Pensaba en los rasguños y defectos caseros que íbamos a fundar, los íbamos acumulando, quizás. No sentía ninguna inquietud estirada sobre el suelo con los ojos bien cerrados. No sentía ninguna inquietud estirada sobre el suelo con los ojos bien cerrados. Ignacio descorchaba una botella en la cocina y reclamaba, adquiriendo una voz abstracta, dónde metiste las copas, dónde pusiste las servilletas, abriendo y cerrando cajones y hurgando entre las cajas. Yo me perdía en el crepitar del diario entre sus dedos, en el balazo del corcho contra la pared y el chisporroteo de la champaña. Porque esa era la única certeza: inaugurar nuestra vida con copas lavadas por la penumbra, dejarnos aturdir por el silencio. Había anochecido ya y no teníamos luz, no había ni una sola ampolleta desnuda balanceándose en los soquetes. Ni siquiera una vela. Ignacio no sabía nada del encendedor. Se trajinaba la ropa y tanteaba el suelo, buscándolo sin encontrarlo. Y por eso también brindamos, porque en la oscuridad de esa casa vacía éramos lo mismo: una pareja de amantes ciegos (2012: 27-28).

Esta compleja escena de la novela, de múltiples y profundas resonancias, se propone como sofisticada fantasía de la ciega, de esta ciega enferma: los amantes parecen reposar en la cuenca vacía del ojo de Lina, descansan desnudos en la única certeza que es la cicatriz, se acoplan en la misma raya sangrante. Y ser en la penumbra lo mismo, copular como animales, inaugurar una nueva vida sin ver, produce una postergación de lo humano que como en el trabajo de Nona Fernández, desmantela la visualidad y, más aún, la hace trizas. Porque la novela de Meruane, en su incesante deseo de reinventar la historia, su historia, también propone una revisión del amor y el género. La escena citada reflexiona sobre el amor ¿ciego?, amantes

que desgastan sus cuerpos sin mirarse, que previamente se han comido los ojos para entonces poder amarse y al comerse los ojos, la novela parece proponer cómo en la penumbra ellos hacen pedazos el género. En cierto sentido, tras tan inclemente revisión, esta novela de Meruane parece ofrecernos una nueva historia del ojo, ahora *vista* por un ojo enfermo, y una nueva historia del ojo mecánico, que entonces debe ser necesariamente reseteado.

La enfermedad que detona la ceguera parcial hace posible, también, toda una reflexión acerca de la lengua: el imperio de la visión dentro del repertorio lingüístico del saber. La novela de Meruane compulsivamente detecta la tecnología del buen ver no sólo para *meter el dedo en el ojo*, es decir, dar cuenta de cómo la salud y la visión van cogidas de la mano, sino también para reconocer la constitución del sujeto moderno occidental.

En el ámbito de las artes visuales, la instalación titulada *Letter on the Blind. For the Use of Those Who See* (2008), del artista venezolano residenciado en Nueva York, Javier Téllez (Fig. 9), abre otros problemas. Comisionado por Creative Time de Nueva York y coproducido por la Peter Kichmann Gallery, el video aborda la parábola india «Los ciegos y el elefante», en la que seis ciegos intentan reconocer a un paquidermo tocándolo (Fig. 10), pero luego no se ponen de acuerdo sobre las características del animal. El video de Téllez, realizado en colaboración con un grupo de seis ciegos, produce un efecto provocador. Los espectadores tanto del film como de la instalación, a diferencia de los invidentes de la fábula, pueden ver al elefante, reconocerlo, aunque nunca reconocer a los elefantes descritos por los participantes, ni tampoco acceder a la ceguera. En una entrevista, Javier Téllez confirma que este trabajo produjo un gran problema fenomenológico, ya que una pregunta central siempre fue cómo hacer un video con ciegos, quienes en muchos casos no habían visto nunca en su vida. No obstante, Téllez, quien titula este proyecto a partir de una frase de Diderot, ante la siguiente cita del mismo Diderot invocada en la entrevista ya referida —«si quieres que crea en Dios habrás de hacerme que lo toque»—, comenta: «El texto de Diderot aporta solamente el título a nuestro filme. Podemos quizás tocar el velo, pero no el cuerpo de Dios» (Reyes, 2012: s/p). Por lo tanto, una vez más, el velo es rescatado por el artista como única posibilidad de acceder al mundo de lo sensible. Los ciegos son capaces de aproximarse a la imagen de manera privilegiada.



Fig. 9. *Letter on the Blind for the Use of Those Who See*, Javier Téllez, 2007. Fotograma de video en alta resolución. Proyecto encargado por Creative Time, Nueva York.



Fig. 10. *Letter on the Blind for the Use of Those Who See*, Javier Téllez, 2007. Fotograma de video en alta resolución. Proyecto encargado por Creative Time, Nueva York.

El trabajo de Téllez indaga en las sensaciones táctiles y en el sonido. El video mantiene un tempo narrativo estático que enfatiza su sonoridad, la cual, en cierto sentido, recuerda la doble articulación de la imagen, pero, sobre todo, del dispositivo cinematográfico, que está diseñado para privilegiar la imagen visual sobre la sonora. Al mismo

tiempo, en este proyecto que estudia la aproximación a la imagen no visible a partir de la imagen visual, el artista filma originalmente en 16mm para luego transferir la grabación a un formato de video en alta definición. Esto, por supuesto, discute la interacción de formatos; pero, en especial, la relación entre cine y era digital: las ansiedades y tensiones propias del estatuto de la imagen contemporánea.

La memoria afectiva de las imágenes también se activa cuando Téllez confirma que el video es un homenaje a su madre muerta, quien perdió progresivamente la vista durante los últimos años de vida. Otros trabajos de Téllez, en especial aquellos iniciales en los que trabaja con poblaciones psiquiátricas en Venezuela, tales como *La extracción de la piedra de la locura* (1996), también consignan las intuiciones contra el ocularcentrismo del artista.

Para finalizar, quiero volver a la instalación transmedial de Paz Errázuriz y Malú Urriola (2009), *La luz que me ciega* (Fig. 11), con la que inicié este artículo. Como ya avancé, la fotógrafa y la poeta trabajan sobre un pueblo agrícola cuyos habitantes padecen de acromatopsia. La explosión de la distinción visión-ceguera traspone radicalmente la correlación del trío visión, luz, saber. *La luz que me ciega* se pregunta por la suspensión de la visión luminosa en un mundo comandado por la sociedad imaginaria del espectáculo; es decir, la sociedad de la imagen como espectáculo. La enfermedad, la anomalía óptica, es nuevamente citada para recurrir a otras posibilidades de mirar. La violencia que ejerce la condición biológica del acto de ver es cercenada. Asimismo, la tensión que produce la instalación, a medio camino entre lo global y lo local, entre el sentido y el sin sentido, entre el ver y no ver, entre la imagen visual y la imagen poética, prueba nuevamente la apertura de una *cita a ciegas*, una zona ambigua necesaria para *resetear* el reservorio que significa mirar.



Fig. 11. Paz Errázuriz. «Deidamia», de la serie *La luz que me ciega*, 2009.

La luz que me ciega, además, conjuga dos instituciones en las que la visión siempre ha estado bajo sospecha: la fotografía y la poesía. Por ello, el trabajo individual de las artistas, en especial los poemarios *Dame tu sucio amor* (1994), *Hija de perra* (2002) y *Nada* (2004) de Urriola, y las series fotográficas *Los luchadores del Ring* (2002-2003) y *Ojos que no ven* (2015) de Errázuriz, son del todo pertinentes. «Descansar el ojo» es justamente la expresión que usa una de las habitantes de El Calvario —Deidamia— para describir su experiencia ante lo oscuro. Al ser la luz un motivo de ceguera, como cuando un chorro de luz nos impide controlar la dilatación involuntaria de la pupila, quienes viven con esta condición apelan a lo oscuro para ver cómo otros recurren a una lámpara.

Por supuesto, el padecimiento por parte de todo un pueblo de una condición que afecta a una de cada cuarenta mil personas en el mundo, de acuerdo con datos ofrecidos por las artistas, y que se basa en la carencia de fotorreceptores que perciben el color, se torna sospechosa. En este pueblo endogámico, en el que los vínculos sanguíneos parecen desordenar las reglas «naturales» de ley, se activan, entonces, una cantidad de referentes literarios que saturan este caso de ceguera. Aparecen: la tragedia griega —Edipo se saca los ojos luego de cometer la mayor transgresión de todas—, el mundo

espectral de *Pedro Páramo* de Juan Rulfo —«Siluetas veo, siluetas de gentes como fantasmas en un paisaje que desaparece» (Errázuriz y Urriola, 2010: 30)— o el «Romance sonámbulo» de Federico García Lorca —«Ni un verde que me enamore» (Errázuriz y Urriola, 2010: 31)—. Todas estas referencias hacen del *mal de ojo* de este pueblo chileno una crónica condición literaria.

5. Puntos ciegos

En *Estrella distante* (2015a), otra novela que *parpadea* desde su propio título, el escritor Roberto Bolaño despliega una escena que además resulta ser la más provocadora de toda la novela. Se trata, sin duda, de la exposición fotográfica organizada por Wieder. A las doce de la noche en punto, el aviador pide silencio para luego hacer pasar a los invitados a la recámara:

Otra vez era el Wieder de siempre, dominante, seguro, con los ojos como separados del cuerpo, como si miraran desde otro planeta [...] Uno por uno, señores, el arte de Chile no admite aglomeraciones. Cuando dijo esto (según Muñoz Cano), Wieder empleó un tono jocoso y miró a su padre, a quien hizo un guiño con el ojo izquierdo y después con el ojo derecho. Como si de nuevo con doce años de edad le hiciera una señal secreta. El padre mostraba un rostro apacible y sonrió a su hijo.

La primera en entrar fue Tatiana von Beck Iraola, como era lógico dada su condición de mujer y su carácter impulsivo y caprichoso [...] La habitación estaba iluminada de la forma usual. Ni una lámpara de más, ni un foco extra que realzara la visión de las fotos. La habitación no debía semejar una galería de arte sino precisamente una habitación, una pieza prestada, el habitáculo de paso de un joven. Por supuesto, no hubo luces de colores como alguien dijo, ni música de tambores saliendo de un radiocasete oculto bajo la cama. El ambiente debía ser casual, normal, sin estridencias (2015a: 93-94).

De inmediato, dos puntos *saltan a la vista*. El primero, los continuos guiños al padre y la consiguiente supremacía de los ojos: «con el ojo izquierdo y después con el ojo derecho»; y, el segundo, la austeridad de las luces que, sin embargo, en el recuerdo de alguno, lucían coloridas. Aparte de los *guiños* políticos que hace Bolaño en su novela —entre los cuales destaca la sugerida identificación de la estética de la Escena de Avanzada con las prácticas de tortura, su representación del dolor como equivalente de las atrocidades perpetradas por la dictadura—, esta parte escenifica el cabal funcionamiento de los ojos: «como si miraran desde otro planeta», como si vieran desde la distancia. La ceguera no es una posibilidad para la exposición de Wieder, quien controladamente ilumina las fotografías que luego sabremos han fijado en papel los cuerpos aún vivos durante el martirio de sus víctimas. Bolaño da cuenta de que el reino de la luz, totalmente controlada en la habitación dispuesta para mostrar, está del lado de la lógica del horror. La no estridencia lumínica —la cual podría ser contraproducente para sus fines, tras poder producir un momento de ceguera— garantiza la posibilidad de ver.

Entiendo que la gama de poéticas contralumínicas es amplia y que muchas de ellas no están presentes en este corpus. Muchos artistas, intelectuales e ideas están ausentes. Ficciones como *Nocturno de Chile* (2015b) de Bolaño, *Poeta ciego* (2011) del mexicano Mario Bellatin o *La noche oscura del Niño Avilés* (2002) del puertorriqueño Edgardo Rodríguez Juliá, por nombrar solo algunas, merecen consideración. También, autores emblemáticos o de textos fundamentales para los tópicos abordados, bien por su persona pública, como Jorge Luis Borges, o por su trabajo, como José Saramago o Ernesto Sábato; artistas como Julia Toro, Cecilia Vicuña, cineastas como Juan Soto, Víctor Gaviria, Cristóbal León y Joaquín Cociña, poetas como Alejandra del Río, Édouard Glissant y Glauco Mattoso, se encuentran ausentes en este breve recorrido.

Quiero, sin embargo, destacar el hecho de que haya sido un artista latinoamericano quien sirvió como base para toda una reflexión teórica y filosófica sobre el estatuto contemporáneo de la imagen. El trabajo del chileno Alfredo Jaar es de obligada referencia para el arte más reciente, ya no latinoamericano sino internacional. Los textos sobre Jaar escritos por Georges Didi-Huberman, Jacques Rancière, Adriana Valdez, Nicole Schweizer, Andrea Giunta, Lucy Lippard, y Chantal Mouffe, por nombrar solo a algunos, perfilan varios de los problemas enmarcados en esta breve historia. Sus obras, «Lament of the Images» o la instalación permanente del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos de Chile, «La geometría de la conciencia», a su vez, dialogan con todas las tácticas contralumínicas, siendo centrales para *la óptica* de mi trabajo.

6. El ojo en la mira

A propósito de la intensa ola de protestas surgidas a finales del 2019 en Chile, el ojo y la visión han vuelto al centro de la palestra. Las fuerzas de seguridad dispararon a los ojos de los manifestantes y generaron traumas oculares, muchos de ellos serios. En ocasiones —como sucedió con el estudiante de psicología Gustavo Gatica, quien fue herido con balines en los ojos el 8 de noviembre de 2019, mientras fotografiaba las protestas, o con Fabiola Campillai, posteriormente elegida como senadora, a quien un carabinero le arrojó una bomba lacrimógena en la cara el 26 de noviembre de 2019 cuando se dirigía a su trabajo—, los manifestantes fueron cegados. Los brutales ataques por parte de la policía chilena han producido una inmediata correlación entre visión y soberanía. Incluso, muchos de los escritores y artistas de los que he hablado, se han pronunciado de manera pública y han estrechado la conexión entre visión y derechos humanos. Sin embargo, un giro adicional de la protesta ha sido importante para pensar que pese al fortalecimiento de la noción de visión como figura hegemónica del cuerpo ciudadano, y a que los actos sin lugar a dudas constituyen una violación de los derechos de protestas, además de actos de lesa humanidad, la pérdida

de los ojos ha sido incorporada también como posibilidad política: ver a pesar de perder los ojos. El colectivo feminista LasTesis, por ejemplo, usó la venda como parte de su performance participativo «El violador en tu camino» (Fig. 12). El repudio al heteropatriarcado, por lo tanto, se puede perpetrar, incluso, tras el indeseable acto de ser cegado en Chile. Los ojos no son fundamentales para ejercer la politicidad de la mirada.



Fig. 12. LasTesis. «Un violador en tu camino», performance colectivo en Santiago de Chile, 25 de noviembre de 2019. Captura digital de fotograma.

Antes de concluir, quisiera enfatizar que estas nuevas disquisiciones sobre lo oscuro discuten, a su vez, la legitimidad y operatividad de todo poder soberano. Como bien se ha discutido con amplitud de manera reciente, por ejemplo, en el trabajo de Sergio Villalobos-Ruminott, «Mostrar la imperfección de la sutura, el trazado irregular de la costura que cohesiona al pacto social, no es criticar ni oponerse fundacionalmente al poder, sino que es erosionar su acabada figura y abrir una brecha por donde se hace posible pensar la existencia como punto ciego de la soberanía» (2013: 26). Este *punto ciego* que en otra discusión sobre la soberanía republicana, esta vez la propuesta por Rafael Sánchez en torno a Venezuela, refuerza la idea de cuerpos y sensibilidades que cada vez se vuelven menos gobernables. De acuerdo con Sánchez, los representantes políticos venezolanos durante el período de independencia debieron monumentalizarse a sí mismos como voluntad general inmutable de una población altamente heterogénea, móvil y deslocalizada de la nación: «las apariciones pomposas y escultóricas de ‘los representantes’ deben ser complementadas por su frenético baile» (2016: 5). Por

lo tanto, estos congresistas venezolanos se monumentalizaron por primera vez como la encarnación visible de una voluntad general durante la crisis que constituye la empresa independentista, cuando aún hacen falta recursos simbólicos y materiales para incorporar a las poblaciones subalternas al orden republicano. Esta imperfección de la sutura, como la nombra Villalobos-Ruminott, da cuenta de las resistencias y de las fallas fundacionales de la gubernamentalidad, de acuerdo con Sánchez, que hace necesario, entonces, buscar en las sombras y en sus complejas gamas, territorios habitables que den cuenta de aquello que nunca fue iluminado y nunca será luminoso.

Sospecho con severidad de los ojos. A propósito de recientes discusiones acerca de la decibilidad de la imagen, de la pérdida de su valor de evidencia, pero también de nuevas ideas sobre las relaciones entre arte, política y literatura, o la politicidad de la mirada, indago en una serie de autores latinoamericanos que vuelven a la discusión acerca de la validez de la visión y la legitimidad de la imagen, para entonces desecharla y acudir a otras posibilidades que escinden el imperativo que constituyen tanto los ojos como los dispositivos visuales contemporáneos. Ahora bien, pienso en la posibilidad de una nueva historia de la oscuridad y sus gamas opacas y ciegas, con artistas que contradicen la fuerza simbólica y material de la luz. A fin de cuentas, este artículo propone la viabilidad de ver —sí, de ver— con las cuencas de los ojos vacíos o a la tenue luz de la oscuridad.

Bibliografía citada

- AGAMBEN, G. (2011): *Desnudez*, Barcelona: Anagrama.
- BAUDELAIRE, C. (1995): *El pintor de la vida moderna*, Trad. Alcira Saavedra. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos.
- BELLATIN, M. (2011): *Poeta ciego*, Buenos Aires: Mansalva.
- BISHOP, C. (2012): *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Nueva York: Verso.
- BOLAÑO, R. (2015a): *Estrella distante*, Barcelona: Anagrama.
- BOLAÑO, R. (2015b): *Nocturno de Chile*, Barcelona: Anagrama.
- BUÑUEL, L. y DALÍ, S.(dirs.) (1929): *Un chien andalou* [grabación en vídeo], París: Les Grands Films Classiques, 1 DVD, 16 minutos.
- CÁNOVAS, R. (2009): «Diamela Eltit. Algunos años antes, algunos años después» en CARREÑO BOLÍVAR, R. (ed.), *Diamela Eltit: redes locales, redes globales*, Madrid y Frankfurt: Iberoamericana Vervuert, 25-32.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2004): *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*, Barcelona: Paidós.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2012): *Supervivencia de las luciérnagas*, Madrid: Abada Editores.
- DONOSO, J. (1979): *El obscuro pájaro de la noche*, Barcelona: Santillana.
- DONOSO, P. (2009): *Correr el tupido velo*, Santiago de Chile: Alfaguara.
- ELCOTT, N. M. (2016): *Artificial Darkness: An Obscure History of Modern Art and Media*, Chicago and London: University of Chicago Press.
- ELTIT, D. (1983): *Lumpérica*, Santiago de Chile: Editorial del Ornitorrinco.
- ELTIT, D. (2003): *El cuarto mundo*, Buenos Aires: Norma.
- ELTIT, D. (2005): *Mano de obra*, Santiago de Chile: Seix Barral
- ELTIT, D. (2007): *Fuerzas especiales*, Santiago de Chile: Planeta.
- ELTIT, D. (2010): *Impuesto a la carne*, Santiago de Chile: Seix Barral
- ELTIT, D. (2013): *Jamás el fuego nunca*, Santiago de Chile: Planeta.
- ELTIT, D. (2018): *Sumar*, Santiago de Chile: Seix Barral.
- ERRÁZURIZ, P. y URRIOLOA, M. (2010): *La luz que me ciega*, Santiago de Chile: Galería Metropolitana.
- ERRÁZURIZ, P. y DÍAZ, J. (2015): *Ojos que no ven*, Santiago de Chile: Metales Pesados.
- FERNÁNDEZ, N. (2015a): *Chilean Electric*, Santiago de Chile: Alquimia Ediciones. .
- FERNÁNDEZ, N. (2015b): *Space Invaders*, Alquimia Editores: Santiago de Chile. .
- FERNÁNDEZ, N. (2017): *La dimensión desconocida*, Barcelona: Literatura Random House.
- HERNÁNDEZ, F. (2019): *Narrativa reunida. Cuentos completos de Felisberto Hernández*, Madrid: Alfaguara.
- HITCHCOK, A. (dir.) (1963): *The Birds* [grabación en vídeo], Londres: Alfred J. Hitchcock Productions. 1 DVD, 119 minutos.
- JAAR, A. (2002): «Lament of the Images». MoMA.
- JARPA, V. (2017): *Walking State*, París: Mor Charpentier.
- JAY, M. (1994): *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in the Twentieth-Century French Thought*, Berkeley: University of California Press.
- KLEIN, E. (2002): «La (auto)representación en ruinas: *Lumpérica* de Diamela Eltit», *Iberoamericana*, vol. 2, 7,19-28.
- KORNBLUH, P. (2013): *The Pinochet File: A Declassified Dossier*, New York; London: The New Press.
- MATURANA, H. y VARELA, F. J. (2003). *El árbol del conocimiento: las*

- bases biológicas del entendimiento humano*, Buenos Aires: Lumen.
- MERUANE, L. (2012): *Sangre en el ojo*, Santiago de Chile: Random House Mondadori.
- MERUANE, L. (2015): *Volverse Palestina*, Barcelona: Literatura Random House.
- MIRZOEFF, N. (2016): *¿Cómo ver el mundo? Una nueva introducción a la cultura visual*, México: Paidós.
- MOLLOY, S. (2004): *Varia imaginación*, Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora.
- MOLLOY, S. (2011): *Desarticulaciones*, Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.
- MOLLOY, S. (2012): *En breve cárcel*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- MULVEY, L. (1975): «Visual Pleasure and Narrative Cinema», *Screen*, vol. 16, 3, 6-18.
- NANCY, J. L. (2006): *El intruso*, Madrid: Amorrortu.
- OLEA, R. (2008): «Contrapuntos narrativos. Lenguaje verbal e imagen visual en *Lumpérica* de Diamela Eltit», *Taller de Letras*, 43, 175-187.
- PRECIADO, P. B. (2015): *Testo Yonqui*, Madrid: Espasa Calpe.
- REYES, P. (2010): «Entrevista con Javier Téllez», *Bomb*, 110, <<https://bombmagazine.org/articles/javier-tellez-2/>>.
- RICHARD, N. (2000): *La insubordinación de los signos*, Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- RODRÍGUEZ JULIÁ, E. (2002): *La noche oscura del Niño Avilés*, Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- SÁNCHEZ, R. (2016): *Dancing Jacobins: A Venezuelan Genealogy of Latin American Populism*, New York: Fordham University Press
- TÉLLEZ, J. (1996): *La extracción de la piedra de la locura*, Caracas: Museo de Bellas Artes.
- TÉLLEZ, J. (2008): *Letter on the Blind. For the Use of Those Who See*, Jones Center and Peter Klichmann Gallery, 16mm transferido a HD video, 27: 36 minutos.
- STAIGER, J. (2000): *Perverse Spectators: The Practices of Film Reception*, Nueva York: NYU Press.
- TORO BLUM, J. (2016): *Laboratorio Eigengrau*, Santiago de Chile: Ediciones Daga.
- URRIOLA, M. (1994): *Dame tu sucio amor*, Santiago de Chile: FONDART.
- URRIOLA, M. (2002): *Hija de perra*, Santiago de Chile: Surada Ediciones.
- URRIOLA, M. (2004): *Nada*, Santiago de Chile: LOM.
- VILLALOBOS-RUMINOTT, S. (2013): *Soberanías en suspenso: imaginación y violencia en América Latina*, Lanús: Ediciones La Cebra.