Yo, cualquier yo.
Gabriela Liffschitz, fotógrafa*

Paola Cortés Rocca**

Resumen

En *Recursos Humanos* y *Efectos colaterales*, Gabriela Liffschitz compone una serie de autorretratos, verbales y visuales, de un cuerpo específico: el cuerpo de una mujer que tiene cáncer. Sin disimular las marcas de la enfermedad ni escribir con ellas un melodrama lacrimógeno, Liffschitz escenifica la belleza e incluso la femineidad como artificio. Libro y muestra de fotografías, terapéutica visual, prosa poética con imágenes, la obra de Liffschitz no pertenece a ningún género y simultáneamente navega entre todos. No convoca a una lectura autónoma de lo fotográfico sino que pide ser leída en relación con la experiencia de la fotógrafa, aunque eluda la simple mostración de la realidad o la inocencia del testimonio visual. Producido en un momento de relativa destrucción de la autonomía estética, el trabajo de Liffschitz ofrece imágenes que no *reproducen* nada: ni los códigos de la buena o mala fotografía, ni los moldes discursivos para narrar el cáncer, ni siquiera el objeto fotografiado. Son imágenes diaspóricas, ni realidad ni ficción, al mismo tiempo ficción y realidad. Son imágenes que desafían el presente sugiriendo que jamás somos un cuerpo, ni siquiera lo poseemos; solo lo ganamos o lo perdemos, lo entregamos al placer o al deseo.

Palabras clave: fotografía, autorretrato, escrituras del Yo, postautonomía.

Abstract

In *Recursos Humanos* and *Efectos colaterales*, Gabriela Liffschitz composes a series of verbal and visual self-portraits that show a specific body: the body of a woman who has breast cancer. Refusing to write a melodrama or to disguise the marks of the disease, Liffschitz presents beauty and even femininity as artifice. Taking the form of books and photographic exhibitions, visual therapy or illustrated poetic prose, Liffschitz's work belongs to no genre but simultaneously navigates through all of them. It does not call for an autonomous reading of photographic production but requires to be read in connection with the photographer's experience while avoiding the easy display of reality or the innocence of visual testimony. Emerged in an age of relative

* Fecha de recepción: 30 de agosto de 2009. Fecha de aceptación: 14 de diciembre de 2009.

** San Francisco State University.

destruction of aesthetic autonomy, Liffschitz's images do not *replicate* codes of good or bad photography, nor the discourse on cancer, not even the photographed object. They are diasporic images: neither reality nor fiction, and at the same time, both fiction and reality. They challenge us by suggesting that we never are or even have a body but we earn or lose it, we surrender it to pleasure or desire.

Keywords: photography, self-portrait, writing of the Self, postautonomy.

I. Primera escena

En noviembre del año 2000, la poeta y fotógrafa argentina Gabriela Liffschitz (1963-2004) publicó *Recursos humanos*, un libro de imágenes y textos en los que dice retratar y escribir "un cuerpo cualquiera, de cualquiera, mi cuerpo" (Liffschitz, 2000: 17). El libro recorre exactamente el proceso que describe la frase: un cuerpo cualquiera, que puede ser el cuerpo de cualquiera y al mismo tiempo no lo es. Es "mi cuerpo", un cuerpo específico, un cuerpo femenino que ha tenido una mastectomía.

> *Por esa época decidí hacer las fotos, no fue una decisión en el sentido de algo planeado, eso ya lo venía pensando… volví a casa, me maquillé, puse la cámara en un trípode que me habían prestado y empecé a juntar objetos y prendas que me pudieran servir: vestidos tejidos, telas, sombreros, shorts, cadenas, candelabros, lo que fuera. Buscaba adornos. La escena fue más o menos desopilante, en todo caso descabellada, yo corría primero por toda la casa buscando objetos y después corría desde la cámara hasta la pared con la esperanza de poder llegar a ponerme en pose antes de que el disparador automático llegar a su término* (7).

Este microrrelato que aparece en el prólogo en diálogo con las imágenes en blanco y negro explicitan este regreso a la escena primera del rito fotográfico, con sus limitaciones técnicas, con sus dificultades temporales, y en ese espacio nebuloso entre la experimentación y la magia. Liffschitz parece recolocar la cámara en su lugar más previsible: en donde estuvo la primera máquina de daguerrotipos, inmóvil y solitaria frente a un sujeto para tomar un retrato, para mostrar –como lo hace todo retrato– un cuerpo que es único, que marca la singularidad de un sujeto y que, al mismo tiempo, está allí para ser visto como si fuera el cuerpo de otro, y porque podría ser el de otro. O, en términos de Jacques Aumont (1992: 20), el género retrato se funda en un presupuesto típicamente decimonónico: "todo retrato es antes de ser la imagen de tal o cual sujeto, el retrato de un universal, el retrato del hombre".

Sin embargo, en el nuevo siglo, un regreso a la escena fundacional de la fotografía y a los presupuestos del género no puede ser jamás un regreso al mismo lugar. Si bien es imposible declarar la autonomía absoluta de una práctica estética, la fotografía atravesó, durante el siglo xx, ese proceso que podemos llamar de

relativa autonomización.[1] Durante el siglo xx, la práctica fotográfica constituyó una esfera relativamente autónoma, con sus instituciones, sus premios, sus espacios y modos de circulación propios. La firma del fotógrafo empezó a funcionar como nombre de autor y lo que es más importante, muchas imágenes ingresaron a la esfera del Arte para ser producidas y leídas como objetos estéticos, más o menos desvinculadas del referente y de la tarea de reproducirlo, es decir, para ser producidas y leídas a partir de valores autónomos, valores fotográficos.

En *Recursos Humanos*, Liffschitz vuelve al primer uso de la fotografía, que es la práctica de retratos; sin embargo, no regresa a un momento anterior al de la autonomía estética. Las fotografías de Liffschitz no son un encuentro que se imagina directo con lo fotografiado, sino que van al encuentro de lo que retratan con el siglo de historia fotográfica que, indudablemente, está presente cada vez que un fotógrafo firma una serie de imágenes. Sin embargo, tampoco pueden ser juzgadas con los valores de la estética fotográfica y con la ficcionalidad que sabemos que se construye cuando algo deja de ser parte del mundo y se recorta en el marco de una imagen. <Imagen 1. Ver Anexo>

Dicen que una artista plástica de Bahía Blanca le preguntó a Liffschitz si había usado photoshop en sus fotografías. Parece que la respuesta fue: "No, tuve una mastectomía de verdad y tampoco me la hice para las fotos. Soy simplemente una chica con cáncer y una fotógrafa no profesional hasta ahora". Evidentemente, no se trata de fotos que puedan juzgarse con los criterios y valores que correspondan a la pura autonomía de lo fotográfico ni a la llamada fotografía estética. Por el contrario, tal como lo afirma el prólogo, Liffschitz dice que lo que la decidió a publicar este libro fue una charla con su oncólogo y su consejo de publicar las fotos:

> *Me dijo que sería muy bueno para muchas mujeres. En ese momento me enteré de las dificultades con las que se encuentran muchas mujeres a partir de la operación–sobre todo sexuales, de auto estima y con sus parejas– pero también de los casos en los que las pacientes se niegan a realizar una mastectomía prefiriendo la conservación del pecho a la vida. El hecho de pensar que mi trabajo fotográfico pudiera ayudar de alguna forma a mujeres y hombres relacionados con este tipo de operación o cualquier otra mutilación me dio un impulso invaluable, de alguna manera el cáncer adquirió un sentido* (Liffschitz, 2000: 8).

Si bien el trabajo de Liffschitz no se ofrece para ser leído como una serie de imágenes desvinculadas de una enfermedad real, esta suerte de terapéutica discursiva que propone el prólogo también lo aleja de la simple mostración de la

[1] Como característica de un momento institucional del arte, como concepción estética, como modo de lectura o como vínculo que enlaza o distancia a la obra del mundo, la noción de autonomía se refiere siempre a un proceso y no a un estado, a zonas de la institución del arte que conviven con otras, a fuerzas de sentido que se leen en un obra. El término_*autonomía* supone siempre hablar –se haga de manera explícita o no– de autonomía relativa y, más específicamente, de procesos de relativa autonomización que se refuerzan o debilitan.

realidad, de la banalidad del *reality show* o de la inocencia del testimonio visual. Cuando Liffschitz deja ver lo que habitualmente se oculta, pone al desnudo su propia desnudez, allí donde la ropa y las prótesis intentan disimular los efectos del cáncer. Al mismo tiempo, con la sencillez más compleja, pone en escena que todo cuerpo –que el cuerpo de todos– no es otra cosa que el escenario de un devenir que nunca comprendemos del todo. Liffschitz no busca descubrir el horror acechando lo cotidiano, ni dar testimonio de una realidad trágica ni cubrirla con un cuento, sino que se propone explorar los recursos con los que un sujeto le hace frente a lo real. Se trata de recursos fotográficos y verbales, que no se confinan solo en el marco de la "obra", sino que la desbordan e incluyen también la exploración y creación de canales de circulación más o menos alternativos, o al menos no totalmente previstos por la cultura letrada y las instituciones fotográficas. Si bien el trabajo de Liffschitz se cristaliza en un libro más que en una obra, habría que pensar aquí en una práctica estética que interviene en el presente y lo produce, transformando también los modos de asociación entre los sujetos involucrados o al menos reemplazando los lazos individuales que unen producción, circulación y consumo por nuevas formas de solidaridad colectiva.[2]

Libro y muestra de fotografías, terapéutica visual, prosa poética con imágenes, *Recursos Humanos* no pertenece a ningún género y simultáneamente navega entre todos. Engrosa un borde institucional en el que ubicarse: sin anular la noción de obra pero desbordándola, sin ocuparse de diseñar una crítica a las instituciones culturales o estéticas pero desestimándolas como únicos espacios de circulación de sentidos. El trabajo de Liffschitz es precisamente lo que Josefina Ludmer llama *producciones postautónomas:* objetos producidos en un momento de relativa destrucción de la autonomía estética, imágenes diaspóricas que no son ni realidad ni ficción, que son al mismo tiempo ficción y realidad, o que habitan en el límite que separa ambos espacios. Son imágenes que se instalan "localmente y en una realidad cotidiana para 'fabricar presente' y ese es precisamente su sentido" (Ludmer, 2007).

[2] *Recursos humanos* se presenta como muestra individual en el Centro Cultural Recoleta de Buenos Aires, en noviembre del 2000, curada por Eduardo Gil. Liffschitz no tiene una trayectoria como fotógrafa y debido a la premura que genera la enfermedad, no puede esperar a participar de premios como Antorchas u otras subvenciones similares con fechas de presentaciones y otorgamiento de las subvenciones ya fijadas. Por eso busca financiamiento particular para este proyecto: entre otras cosas tiene, por ejemplo, una entrevista con el galerista y mecenas Federico Klemm, que le sugiere pedir una subvención en algún centro de salud o institución oncológica. Liffschitz obtiene finalmente un pequeño subsidio de Kodak que le permite comprar algunos telones, luces, rollos fotográficos, y pagar el trabajo de revelado. El libro se publica en Filòlibri, una editorial que el dueño del restaurante Filò, Giovanni Ventura, crea especialmente para sacar *Recursos Humanos*, y que desde el año 2000 hasta hoy incluye solo dos títulos en el catálogo: este libro y otro de Andrea Zanzotto. Las fotos forman parte, luego, de una exhibición permanente, en la sección "Invitados" de la página del fotógrafo Eduardo Gil (www.eduardogil.com).

II. Subjetividad y recursos

Una mujer recostada; un brazo la sostiene, el otro acaricia su cabeza, la mirada perdida. Un cuerpo blanco sobre un fondo negro, una madona clásica en la pose; un cuerpo del presente en la mostración del seno único. La imagen reactualiza lo bello sin borronear el cuerpo, sin *espiritualizar* su atractivo, sin postular que el erotismo reside en algún otro lado. Con un pecho de menos o uno de más, los autorretratos de Liffschitz desafían la mirada. Entre poses pudorosas y gestos levemente intimidantes, sugieren que es posible descubrir en este cuerpo –en cualquier cuerpo– aquello que lo hace bello y perfecto, siempre, pese a todo. O que la belleza como arquetipo universal no es otra cosa que otra puesta en escena. <Imagen 2>

Se trata, entonces, de una particular puesta en escena, no de retacear algo de la mirada. Lo bello, el erotismo, nos dice Liffschitz, no tiene que ver con la ocultación. Un cuerpo que seduce no es un cuerpo que miente, que oculta, sino que fascina precisamente porque transforma lo que podría pensarse como falta, en un arma de captura. Sus imágenes retoman el gesto de "The Warrior", el retrato de Deena Metzger tomado por Hella Hammid para la tapa del libro *Tree: Essays and Pieces*, publicado en 1978. "The Warrior" es un desnudo frontal de la escritora californiana que, con los brazos abiertos y las palmas hacia el cielo, muestra su único seno y el tatuaje que decora la cicatriz de la mastectomía. El rostro de Metzger mira hacia arriba, dejando apenas ver una sonrisa de amazona casi mística. Sin embargo, lo que se retoma es la senda iniciada por Metzger-Hammid: es el gesto de hacerle frente a la cámara y desafiar el pudor obligatorio. Pero el cuerpo que Liffschitz muestra es otro; ninguno de sus retratos tienen la euforia vitalista de "The Warrior", ninguno coloca el cuerpo en diálogo con el cielo, el horizonte o cualquier otro elemento natural. En el espacio controlado del estudio, el cuerpo fotografiado ya no se confronta o se integra a la naturaleza, sino que dialoga con los objetos de la cultura o el consumo –candelabros, sombreros, cinturones y botas–, que lo enmarcan sin robarle protagonismo.

El cuerpo, sus pliegues, sus texturas, la cicatriz de la mastectomía toman siempre el imperio de la mirada. <Imagen 3> Lo hacen, por momentos, marcados por esa indiferencia que evoca a la belleza álgida de "Beauty out of Damage", el autorretrato de la artista y ex-modelo de lencería Matuschka, que apareció en la tapa de la revista del domingo del *New York Times* en 1993 (cicatriz en primer plano, enmarcada por un vestido blanco de alta costura y un pañuelo de gasa al tono en la cabeza, mirada interesada por alguna otra cosa que tal vez ocurre fuera de campo). Aunque, a diferencia de "Beauty out of Damage", las imágenes de Liffschitz se alejan de la estética de la fotografía de modas –tal como la reinventó Richard Avedon, Irving Penn o Helmut Newton–, la fotógrafa argentina comparte con Matuschka la pertenencia a un bloque temporal que aleja a ambas de las primeras imágenes de la corporalidad marcada por la mastectomía en los 70. Como señala Soledad Vallejos, los retratos de Liffschitz se inscriben en la tradición del cuerpo de las "chicas intervenidas", que se consolida en los 90 y que Orlan no deja de poner en escena. Se trata de un cuerpo que se aleja de la comunión con lo natural y se somete, se integra o maneja algo que se entiende como pura performance.

Tal vez, si las imágenes de Gabriela Liffschitz señalan también un corte con esta corporalidad, como propone Vallejo, es por un exceso de humor o de ironía, por llevar al extremo el artificio que todas reconocemos como tal.[3] Así, del mismo modo que Cindy Sherman jugó a encarnar, en sus autorretratos, todos los estereotipos femeninos, Liffschitz diseña múltiples escenas contando con la variación mínima de una pose y un gesto. Sutilmente, se advierten distintos personajes en los diferentes desnudos: desde la ambivalencia sexual de la imagen de la tapa, hasta la displicencia de la diva de los 40 o los rasgos apenas insinuados de la dominatriz. <Imágenes 4 y 5>

Femineidad, belleza y erotismo son ficciones que refulgen en la maraña de los lenguajes, en el sedimento histórico, en las diferentes temporalidades que conviven o se niegan sobreimpresas en los cuerpos. No se trata de mentiras ni de construcciones opuestas a una verdad que se oculta o se disimula, ni tampoco de atributos corporales que se poseen o se pierden. La femineidad como mascarada escapa del juego de lo verdadero y lo falso, de lo que se muestra y lo que se oculta para exhibirse como efecto del lenguaje. Así, *Recursos humanos* se coloca tan lejos de la sublimación o la espiritualización del cuerpo –de este cuerpo, de cualquier cuerpo– como de su presentación como sustrato biológico que fundamenta lo femenino o lo bello. En la variación de personajes y roles, de calidades de revelado y de gestos, Liffschitz explora las texturas infinitas de una corporalidad que exhibe, desafiante, la contundencia de la multiplicidad o de esa *realidadficción* que es la imagen, pero también este cuerpo y cualquier cuerpo, así como la subjetividad que allí se despliega.[4]

---

3 Soledad Vallejo se refiere al planteo de Simone de Beauvoir en los 50 –que una mujer no nace, sino que se hace– devenido, cuatro décadas más tarde, en ese hacerse mujer como equivalente a hacerse un cuerpo, alterado por la intervención quirúrgica, la dieta y la gimnasia modeladora. Vallejo señala el carácter cínico de esta transformación y la pérdida de su valor político, y lee el primer trabajo de Liffschitz como el fin de este cuerpo y de esta década, al exhibir una corporalidad intervenida, pero ya no por este imperativo colectivo de hacerse un cuerpo perfecto, sino, al contrario, como "un gesto combativo que resignifica, abiertamente asimétrica, fuertemente conflictiva para la imagen dominante". "The Warrior", el retrato del libro *Tree* de Deena Metzger, puede verse en su sitio, junto a sus poemas, relatos y textos sobre armonía con los animales y sobre *spiritual healing* (http://deenametzger.com/). El de Matuschka también está en su página web, www.beautyoutofdamage.com. "Why I did it", artículo publicado en *Glamour*, en el que la artista ofrece sus reflexiones sobre la imagen y los motivos de la toma. Disponible en: http://www.songster.net/projects/matuschka/why.

4 Alicia Vaggione sigue el recorrido de la piel en el trabajo de Liffschitz, una piel que se expone y al mismo tiempo es otra, convertida en seda por acción de la palabra, metamorfoseada en una superficie lampiña por la quimioterapia, marcada

Esa trama de posibilidades múltiples también reside en la escritura. "Busco desesperada un sustantivo para darle nombre a lo innombrable. Palabras suaves para mutilación, tajo, hueco, dolor" (Liffschitz, 2000: 45). Y en el tejido de palabras, Liffschitz jamás se decide por la ocultación o el temor del eufemismo, sino que encuentra nombres que cartografían el cuerpo ("la explanada") o le agregan un género ("mi chico"). Y aún cuando trata de apelar al olvido, el lenguaje la devuelve a la escena bajo la forma del chiste negro. "Pienso: ¿qué es morir? Pero me pierdo antes de contestar. Tengo miedo, pensemos en otra cosa mi carne y yo y esa otra cosa tomando el cuerpo, dale pensemos en otra cosa. Ya sé: Pensemos en el despecho" (44). *Recursos humanos* tiene momentos de humor –negro– no porque este sea un modo de hacer frente a lo irreversible –como propondría el imaginario hollywoodense–, sino porque el humor no es otra cosa que otra nueva puesta en escena de la capacidad productiva del lenguaje.

Si las imágenes hacen foco en la disimetría y sus posibilidades, las palabras llegan a la saturación y describen fotos inexistentes pero posibles, fotos compuestas en la memoria, como si las imágenes que vemos fueran solo una pequeña posibilidad, de las infinitas que pueden conjeturarse. "La faltante (como llamo al pecho que me falta)", dice Liffschitz en su insistencia por reescribirse. El pecho que falta no es *el* faltante sino *la* faltante, porque evoca su nombre cotidiano, *la teta*, su nombre verdadero, pero también porque el ojo que lo contempla está teñido por el desafío. O, formulado de otro modo en el texto que acompaña las imágenes: "el pecho adelantado, insolente, exacerbado, como un compadrito que al desaire opone el descontrol". Precisamente es este el punto que le da al trabajo de Liffschitz su carácter desafiante: no solo no disimular las marcas de la enfermedad ni escribir con ellas un melodrama lacrimógeno, no solo poner en escena el artificio de lo femenino o de la belleza, sino subir la apuesta un poco más y exhibir todo lo que podría considerarse como falta, como un recurso a favor de la construcción de una subjetividad que se ofrece como espectáculo para la mirada. El carácter desafiante de *Recursos Humanos* consiste precisamente en no proponerle al espectador la belleza de la alteridad, sino en poner en crisis la noción misma de belleza; en no

por la cicatriz de la cirugía, decorada por el tatuaje. En este recorrido, se advierte el intento de "desestabilizar los sentidos fijos y la representación del cuerpo enfermo [...] para dar lugar a la emergencia de un cuerpo desafiante, erotizado y deseante" (124). La lectura de Vaggione propone que esta desestabilización del cuerpo enfermo es efecto de una "reinvención [...] que se produce en el campo de lo estético", tal vez precisamente porque aquí el trabajo de Liffschitz se lee en una serie más ambiciosa, que junto con los relatos de Sylvia Molloy y Marta Dillon aborda la historia de la relación discurso-cuerpo-enfermedad. Coincido con la lectura de Vaggione y su interés por ver de qué modo el trabajo de Liffschitz discute con representaciones fijas de la enfermedad y del cuerpo femenino, pero me interesa interrogar también en qué medida esas representaciones suponen, además, una desestabilización de lo que se entiende por *campo estético*.

clamar por un lugar de representación para la diversidad o la diferencia, sino en destrozar todo criterio de normalidad.[5]

En ciertas imágenes –tomemos como ejemplo paradigmático a Edgard Weston, pero también a Sebastiao Salgado–, el verdadero protagonista es el ojo del fotógrafo. Lo que las imágenes exhiben no es tanto lo que muestran (un niño desnutrido o una hoja de repollo), sino un modo de mirar que distingue lo mirado de la mirada del fotógrafo y luego del espectador. Al contemplar las imágenes, nos colocamos en el hueco que dejó esa mirada inicial, en la radical distancia que distingue al objeto de aquello que vemos colocado en ese lugar que diseñó el ojo del fotógrafo. El trabajo de Liffschitz funciona, en cambio, dentro de las reglas que proponen los autorretratos, es decir, a partir de la borradura entre la mirada y lo que es mirado. En *Recursos Humanos* no hay un fotógrafo que intenta recuperar algo (una analogía inesperada, un signo de dignidad, un rasgo de belleza) en la devastación que caracteriza al sujeto que retrata, sino una subjetividad que se mira y se ofrece para ser mirada precisamente como la cifra del modo en que el lenguaje marca los cuerpos y define toda subjetividad. Dice Liffschitz: "En el medio del pecho me nace un signo, no es una línea como pensaba, es un tajo duro y firme como un rasgo de carácter, es un signo, como una 'z' demasiado horizontal, más bien la tilde de la 'ñ', un estigma

5 David Foster lee el trabajo de Liffschitz como un desafío a la mirada masculinista que construye un tipo particular de corporalidad femenina, ciertos criterios de belleza y estrategias de exhibición que, para Foster, podrían sintetizarse en las representaciones de la revista *Playboy*. Las imágenes de Liffschitz son "scandalous to that dynamics", dice Foster (2003: 12). Si el momento objeto por excelencia que construye la mirada masculinista es la mujer de la revista *Playboy*, el trabajo de Liffschitz nos diría que también se puede ser atractiva aunque con un pecho menos. Leído de este modo –y aunque Foster no afirme explícitamente esto– , *Recursos humanos* ingresaría al más o menos belicoso juego de las políticas identitarias, intervendría en el reparto más o menos democrático del campo simbólico, en el que las diferencias claman por su lugar para reafirmar de un modo más tranquilizador el privilegio de la norma. Creo que el carácter profundamente desafiante de estas fotografías reside, por el contrario, en un coqueteo con las condiciones de estetización del cuerpo femenino –con sus gestos y sus poses– y con el uso calculadamente ingenuo de una amplia gama de dispositivos de representación, que van desde el llamado *desnudo artístico* hasta el *soft porn*. El proyecto de Liffschitz no es apartarse de la mirada masculinista ofreciendo otra mirada posible, sino poner en escena cuáles son los recursos con los que se construye toda mirada o todo cuerpo que se ofrece a ella. El trabajo de Liffschitz no dice que las mujeres que carecen de algo –un pecho, tales o cuales atributos– también son bonitas, sino que desnaturaliza la noción misma de belleza. En otros términos, se trata menos de reclamar el derecho a una lista "paralela" de atributos y representaciones de lo femenino y de la belleza femenina, y más de hacer explotar la lista "central" al incluir en ella elementos que "naturalmente" –es decir, debido a una fuerte regulación ideológica– serían ajenos.

oculto en todo caso, los alardes de una letra conocida por pocos, una letra inenarrable, en extinción" (2000: 45). <Imagen 6>

Lejos de exhibir una peculiaridad como tal y presentar un cuerpo amenazado o un modelo más o menos alternativo de femineidad o de belleza, la apuesta política de *Recursos humanos* es postular un "momento universal" en estos autorretratos, algo que resulta evidente ya desde el título mismo del libro. Se trata de revelar esa letra oculta –que está en este cuerpo pero también en todo cuerpo–, de encontrar las palabras para narrar esa letra que barra a todo sujeto con los signos de la finitud y, al mismo tiempo, se presenta como un recurso con el que hacerle frente al estado de peligro, a esa falta que no está en este cuerpo, sino que es la marca de todo cuerpo.

III. Efectos y política

La femineidad, el erotismo o la belleza no residen en la anatomía, sino que son relatos impresos sobre el cuerpo o nombres que les otorga una mirada particular. Tres años después de la publicación del primer libro de textos y fotografías, tres años después de convivir con la enfermedad, Liffschitz publica un segundo libro, ahora editado por Norma. *Efectos colaterales* está compuesto por un prólogo, cuatro series de fotografías y textos que dialogan con ellas.

Estas imágenes y estos textos "fueron los verdaderos efectos colaterales que esos tratamientos tuvieron en mí", dice el prólogo. Este nuevo libro, entonces, continúa la certeza que guiaba al anterior: no hay algo así como un cuerpo dado o natural; toda subjetividad es un efecto de los procesos que la involucran, de los discursos que se incrustan en el cuerpo y lo construyen. Se trata también de la misma convicción: desafiar una particular figuración del cuerpo y de la representación habitual del cuerpo enfermo, que se presenta –ideológicamente– como la única y "natural" subjetivación posible. Por eso, las primeras dos series recuperan las imágenes de *Recursos humanos* (algunas fueron excluidas de la publicación y aparecen aquí por primera vez, otras se repiten en este nuevo libro) y, de este modo, instalan las reglas del juego: ese momento en el que alguien posa frente a una cámara, ese momento en el que alguien se inventa un cuerpo para la máquina fotográfica.

A partir de allí, a partir de ese *grado cero* de la mirada, *Efectos colaterales* introduce los colores y los filtros de las imágenes nuevas que conforman las últimas dos series del libro. Estas ocupan un espacio protagónico, no solo porque es una de estas imágenes la que se elige para la cubierta, sino también porque explicitan la inflexión de *Efectos colaterales* en el proyecto fotográfico de Liffschitz. Lo que primero se advierte en estos nuevos autorretratos es el signo más reconocible del tratamiento contra el cáncer: la calvicie. <Imagen 7 y 8> Sin embargo, la figuración del cuerpo enfermo es la de un sujeto andrógino, tatuado por las dos serpientes del emblema de la ciencia médica, agachado, de espaldas, en poses que recuperan la estética del *under* de los años 80, por ejemplo, de la Organización Negra. Ya no quedan rastros de un set *casero* improvisado en un departamento, ahora ha sido reemplazado por el fondo negro, la iluminación uniforme y el uso controlado del color. Si las imágenes anteriores, dejaban algún espacio para sugerir una cámara

espía que interrumpía alguna escena más o menos privada, esta serie centra al sujeto en el cuadro y concentrado frente a la cámara. La serie no sólo muestran los que vemos, sino que subrayan el acto mismo de la exhibición.

El sujeto que se exhibe desafiante ante nuestros ojos hace imposible la identificación y la mirada compasiva. <Imagen 9> Se niega a presentarse como víctima de la enfermedad que, sin embargo, no solo no se oculta, sino que se subraya en cada detalle de la escena. Así, el filtro de la medicina, que ha "intervenido, revisado, releído, constatado, recontextualizado, reinscripto" los cuerpos ("Prólogo"), se inscribe directamente en la piel de las imágenes. *Efectos colaterales* llega incluso a arrebatarle a la medicina sus propios términos –jarabe de morfina, metatrexato, diclofenax– para convertirlos en los títulos que, como joyas, puntúan las cuatro series donde una mujer se desnuda, sin sublimar el cuerpo ni espiritualizar su atractivo, sino exhibiendo desafiante sus tramas infinitas.[6]

Al confrontar la idea de que el único lugar posible es el de un sujeto en falta y dominado por la enfermedad, las imágenes descubren que, paradójicamente, solo cuando un cuerpo resulta escrutado e intervenido, nos empezamos a preguntar qué significa tenerlo. Esta pregunta –otro de los efectos colaterales de la intervención médica– parece contestarse en la última serie, cuando advertimos que un cuerpo no es un atributo sino una praxis. La protagonista de la última serie titulada "Furosemida" es una mujer aniñada, cuya calvicie y cuyo pubis lampiño no parecen un efecto de la quimioterapia, sino un requisito de la estética publicitaria para realzar sus atractivos. Envuelta en una boa de plumas negras, sostiene la mirada frente a la cámara y parece afirmar la idea misma de que jamás tenemos ni somos un cuerpo, ni siquiera lo sufrimos. Lo ganamos, lo abandonamos, lo entregamos al placer o al deseo. <Imagen 10>

Recursos humanos y *Efectos colaterales* escapan tanto de la fantasía de que el lenguaje puede cubrir y suplir una falta en lo Real como de la ingenuidad de que el lenguaje solo reproduce lo que intenta representar. Se sitúan en el filo entre la realidad y la ficción y no se dejan leer simplemente como buena o mala fotografía ni tampoco como un testimonio verdadero o falso. Son imágenes que no reproducen: ni los códigos de la buena o mala fotografía, ni los moldes discursivos para narrar el problema del cáncer, ni siquiera el objeto fotografiado. Están en el corazón mismo de la producción postautónoma por su capacidad de producir presente, de producir una serie de relatos y por presentarse incluso como desafío a la idea de que eso que creemos dado –el cuerpo– es también punto de partida y punto de llegada de la ficción discursiva y visual.

Recorrido por una vida, experimento fotográfico y también biografía no autorizada del cáncer, los libros de Gabriela Liffschitz proponen también un espacio para revisar los modos de intervención política en la era de la postautonomía. Precisamente porque salen de la esfera estética pero, al mismo tiempo, resisten a la afirmación de que esa salida desemboque en la fetichización de la tecnología, en

6 Una lectura muy diferente del uso del lenguaje farmacológico puede verse en el ensayo de María Soledad Boero y Alicia Vagionne.

la banalidad de los medios, en la serialización del mercado o en la estructura de la creencia que propone el tono confesional y autobiográfico.[7]

Si en *Recursos humanos*, Liffschitz sostenía que las imágenes y las palabras la habían sacado "de la tentación de ser la herida para convertirme en su observación" (2000: 7), ahora en *Efectos colaterales*, aclara que incluso "antes de ser y representar esa herida" era necesario "indagar otras formas de acercamiento, otras formas de pensarla e incluirla en mi vida" ("Prólogo"). Diseminada en imágenes y textos, adelante y detrás de la cámara, Liffschitz es mucho más que la herida y, también, mucho más que su observación. Esta mujer con un seno único que posa para sí misma constituye la escena femenina por excelencia. No solo por escenificar las condiciones de lo bello, sino también por ser el ojo que sabe encontrar –en la turgencia de un pecho que sobra o en la explanada dejada por uno que falta– una política del erotismo. Dice el prólogo de *Efectos colaterales*:

> *Antes jamás me hubiese desnudado ante una cámara, o sí, pero no para hacerlo en público. No hubiese tenido sentido. Ahora, después de la mastectomía, después de saber aquello por lo que muchas mujeres pasaban –con relación a la sexualidad, al erotismo, pero también con relación a su cotidianeidad, su imagen, su deseo–, ahora lo tenía. Ahora era un acto político, ahora era necesario.*

El trabajo de Liffschitz define lo político como acto necesario, como aquello que opera un pasaje a lo universal y transforma lo particular –lo mío–, no en lo de muchos como yo, ni en lo de todos, sino en lo de *cualquiera*. No se trata de hacer pública la privacidad ni de presentar un reclamo ejemplar de un grupo establecido de antemano –las mujeres, los fotógrafos, los enfermos de cáncer–, sino, precisamente, de poner en duda la línea que separa el cuerpo y sus relatos, lo completo y la falta, lo sano y lo enfermo, la experiencia como un hecho individual o como un relato compartido por una comunidad. Su carácter político reside justamente en no recurrir a una colectividad ya prevista, sino en producirla abriendo el espacio de inscripción a cualquiera que acepte la interpelación de las imágenes y las palabras. Los autorretratos y los textos de Liffschitz visualizan los recursos y los efectos de lo que Ludmer define como *realidadficción*: aquello que aparece cada vez que la realidad de un cuerpo desvastado coincide con la construcción de una ficción sobre la devastación, aquello que se ofrece al mismo tiempo como la realidad del cáncer y un relato posible sobre el cáncer. Lejos de la realidad previsible o de la buena o mala fotografía/literatura –también previsible a veces–, son imágenes que nos inquietan como nos inquieta lo absolutamente inesperado: el carácter ficcional de lo Real o el momento en que la ficción, por un instante, parece dar en el corazón de lo Real.

[7] Para un excelente recorrido por los problemas vinculados con el llamado *giro autobiográfico* de la literatura argentina reciente, ver: Moreno, María, "Yorando en el espejo" (www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-4402-2008-01-27.html).

Bibliografía

Aumont, Jacques (1992). *El rostro en el cine*, Barcelona, Paidós.

Boero, María Soledad y Vaggione, Alicia (2006). "Acerca de la mirada. Apuntes sobre *El desierto y su semilla*, de Jorge Barón Biza y *Efectos colaterales*, de Gabriela Liffschitz", en *Astrolabio*, nro. 3, noviembre. Disponible en: www.astrolabio.unc.edu.ar/edicion_03

Foster, David William (2003). "Defying the masculinist gaze: Gabriela Liffschitz's *Recursos Humanos*", en *Chasqui* 32.1, mayo, págs. 10-24.

Liffschitz, Gabriela (2000). *Recursos humanos. Textos y fotografías*, Buenos Aires, Filòlibri.

_____ (2003). *Efectos colaterales. Autorretratos y textos*, Buenos Aires, Norma.

Ludmer, Josefina (2007). "Literaturas postautónomas 2.0", en *Ciberletras. Revista de crítica literaria y de cultura*, nro.17, julio. Disponible en: www.lehman.cuny.edu/ciberletras/

Vallejo, Soledad (2006). "El cuerpo de los 90s: chicas intervenidas", en *EF y Deportes* nro. 78, noviembre. Disponible en: www.efdeportes.com/efd78/cuerpo

Vaggione, Alicia (2009). "Enfermedad, cuerpo, discursos: tres relatos sobre la experiencia", en Figari, Carlos y Scribano, Adrián (comps.) (2009). *Cuerpo(s), Subjetividad(es) y Conflicto(s)*, Buenos Aires, Fundación Centro de Integración, Comunicación, Cultura y Sociedad, págs. 119-30. Disponible en: http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/coedicion/scribano/