



Universidad Nacional de Córdoba
Facultad de Filosofía y Humanidades
Escuela de Letras

LICENCIATURA EN LETRAS MODERNAS

**Hacia una justicia erótica y representativa: los modos de
representación del cuerpo intersex y la eroticidad en la serie
fotográfica *INTER*me***

Macarena Murugarren

Directora: Mgter. Liliana Pereyra

Co- directora: Lic. Noelia Perrote

Córdoba, 2022



Esta obra está bajo una [Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

Índice

Agradecimientos	4
Introducción	6
Dentro del cuarto oscuro	7
Hacia mi TFL (y una reivindicación corporal)	8
La búsqueda de un corpus y un cuerpo	9
Positivado de la investigación	13
Capítulo uno	16
Intersexualidad/ Intersex/ Inter*	17
Intersexualidad junto a hermafroditismo	17
La intersexualidad en el sistema sexo/género	19
Secreto como daño agregado	21
Eroticidad	23
Punctum	26
Trozo	29
Relacionando conceptos	33
Capítulo dos	36
La serie INTER*me	36
Dos tradiciones fotográficas presentes en mi análisis	39
Fotografía de diagnóstico de la intersexualidad	40
Fotografía de freaks	42
Ampliando las imágenes	44
Evocación de un proceso	44
Un proceso precario	45
Representación no binaria	47
El cuerpo <i>freak</i>	51
Sublevaciones	52

Un paisaje proyectado	54
Capítulo tres	58
Tres nociones para pensar el trozo	58
Lo que arde	58
El fasma y la inquietante extrañeza	60
Pensando nuevos marcos	63
Marcos	63
Corromper el marco	65
El espectro de un deseo	68
Hacia una justicia erótica y representativa para los sujetos intersex	70
Consideraciones finales	76
Bibliografía	86
Anexo	92

Agradecimientos

Gracias a Lili, Noe y emma por su acompañamiento dedicado, paciente y amoroso.

Gracias a mi familia y mis amigxs por sostenerme durante el hermoso proceso que fue mi carrera de grado. Gracias a quienes me leyeron, me escucharon en mis momentos de ansiedad o me dieron palabras de aliento durante estos años.

A lo largo del trabajo aparecen mencionadas ciertas personas sin quienes este texto no sería lo que es hoy en día. Gracias a ellas y a tantas más que no figuran mencionadas.

Por último, gracias a la comunidad intersex. Este trabajo es por y para nosotrxs.

Carta de amor a mi comunidad

*Si pudiera mostrarle al mundo
cómo las veo*

*tal vez la medicina admita
no son anormales, no están
rotas, enfermas, incompletas*

*las veo
ríen, sonríen
lloran, corren, disfrutan
aman, piensan, odian
respiran y transpiran
sus cuerpos sobreviven al daño
a su pesar*

*hermosas como veo
si las vieran
tal vez no
tal vez entenderían*

*sostengo en la trinchera
mi visión
nadie me quita*

Introducción

El presente trabajo final de licenciatura forma parte de un largo proceso personal, académico y político. El camino hacia esta investigación comenzó en 2017 cuando, gracias al cursado de un seminario electivo y mi acercamiento a las teorías de género, reconocí que la intersexualidad era una noción que podía ser usada para describir mis experiencias y mi corporalidad.

La intersexualidad es un concepto que engloba un amplio espectro de situaciones en las que el cuerpo de una persona varía de manera congénita respecto del modelo corporal ‘masculino/femenino’ hegemónico. Estas variaciones pueden manifestarse a nivel de los cromosomas, las gónadas, los genitales y/u otras características corporales (Instituto Nacional contra la Discriminación, la Xenofobia y el Racismo, 2016). Entiendo la intersexualidad, al igual que Giménez Gatto (2016), como “una modulación particular de la variabilidad anatómica (genital, gonadal, hormonal y/o genética) que problematiza, desde su propia materialidad, la normalización de los cuerpos bajo la égida del binarismo sexo-genérico” (p.41).

Lo que aquí llamo variaciones es conocido actualmente en medicina como Trastornos/Alteraciones del Desarrollo Sexual, término acuñado a partir de la “Declaración de consenso sobre el manejo de desórdenes intersexuales” (Lee, Houk, Ahmed, Hugues, 2013),¹ en la cual se elaboró además un Protocolo médico para su tratamiento en las infancias. La adopción de este término tuvo una recepción muy crítica por parte de colectivos intersex y LGTBIQ+² debido a distintos factores: la participación de una mínima representación activista en el proceso, el modo en que la palabra trastorno implica una patología y enfermedad, y el nivel de poder que se le da a través del consenso a los funcionarios de la salud y la familia para decidir sobre el cuerpo de lx bebé intersex (Grégori Flor, 2009).

El hecho de que, incluso en variaciones intersex que no están acompañadas por una enfermedad que cause complicaciones para la salud, el discurso médico siga nombrando nuestras características como trastornos del desarrollo sexual muestra la constante patologización que este lleva a cabo sobre nuestras corporalidades. Por lo tanto, desde el

¹ Documento redactado durante la Conferencia de Consenso sobre Intersexualidad organizada por la Sociedad Pediátrica Endocrinológica Lawson Wilkins y la Sociedad Europea para la Endocrinología Pediátrica, y publicado en mayo de 2006.

² Esta sigla refiere al colectivo de Lesbianas, Gays, Transexuales, Transgénero, Travestis, Bisexuales, Intersex y Queer. Se añade el símbolo + para incluir todos los otros colectivos que no están representados en las siglas anteriores.

activismo intersex consideramos más apropiado hablar de variaciones o diferencias, término que suprime el componente patologizante y puede, a su vez, englobar un amplio espectro de situaciones corporales (INADI, 2016; Monro, Crocetti, Yeadon-Lee, Garland y Travis, 2017). La consecuencia más peligrosa de la patologización de la intersexualidad llevada a cabo por el discurso médico son las mutilaciones genitales y las intervenciones sin consentimiento informado que se practican diariamente sobre bebés, niños y adolescentes intersex. Estas intervenciones tienen como fin normalizar nuestros cuerpos para que encajen dentro de los modelos hegemónicos, los cuales —no casualmente— responden a normas heterocissexistas.³ Este discurso se caracteriza además por su alto nivel de secretismo, ya que se nos somete a intervenciones sin darnos información completa y no se nos suele comunicar que hay otras personas que son como nosotrxs.

El presente trabajo surge a partir de la pregunta sobre qué posibilidades tenemos las personas intersex de sentirnos cómodas con nuestros cuerpos y nuestra sexualidad luego de las reiteradas intervenciones de una medicina patologizante, y de una cultura que no parece presentarnos como sujetos posibles de ser deseados por unx otrx. Este texto constituye una intervención política en el discurso académico, por lo que me parece importante dejar en claro mi lugar específico de enunciación y mi implicación en el proceso investigativo.

Dentro del cuarto oscuro

He decidido comenzar realizando un movimiento poco habitual para un trabajo final de grado. Deseo visibilizar todas aquellas decisiones importantes que tomé durante mi proceso de tesis para reflexionar acerca de las implicancias de realizar una investigación desde un cuerpo situado y una experiencia activista.

En otras palabras, quiero invitar a lx lectorx a hacer un recorrido por la “cocina” de mi tesis. O, como a mí me gustaría llamarlo, el “cuarto oscuro” de mi tesis, en referencia al espacio en donde se realiza el revelado fotográfico. Al igual que en el proceso de revelado, mi intención es hacer visibles los “negativos” de mi investigación. Con negativos, me refiero a aquellas decisiones que suelen ser relegadas al “detrás de telones” de los procesos de escritura de trabajos finales; aquel recorrido que como estudiantes-investigadores realizamos y que no suele ser visibilizado en el producto final. Al invitar a lx lectorx a entrar al cuarto oscuro de mi proceso de investigación, espero, tal como dije anteriormente, dejar en claro que reconozco mi

³ Eje de opresión que coloca a las personas cis —es decir, las personas que no son trans— por sobre las personas trans, y a las personas heterosexuales por aquellas con otras orientaciones sexuales (Cabral, 2009).

implicación en el proceso investigativo: una implicación que no solo se basa en el interés académico, sino en vivencias personales y una lucha ética y política.

Hacia mi TFL (y una reivindicación corporal)

Durante el cursado en 2017 del seminario “Haciendo cuerpos. Gestión de vidas”,⁴ organizado por el Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades (CIFYH), me topé con la palabra intersex leyendo el primer capítulo de *Cuerpos sexuados. La política de género y la construcción de la sexualidad* de Anne Fausto-Sterling (2006). En este, la autora relata el caso de María Patiño, vallista española a quien se le prohibió competir con el equipo olímpico femenino en las Olimpiadas de 1986 debido a que en un estudio de “control de feminidad” descubrieron que tenía un cromosoma Y y testículos internos. Al momento de leer el texto, la palabra intersexualidad no me era totalmente desconocida, pero tenía una muy vaga noción de lo que significaba. Básicamente, sabía que esta se encontraba incluida dentro de la sigla LGTBIQ+, pero seguía siendo aquella letra acerca de la cual tenía menos información, y pensaba que las personas intersex eran únicamente aquellas que tenían genitales “diferentes”. Leer lo que Fausto-Sterling narraba acerca de María Patiño, y cómo se refería a mi propio diagnóstico en términos de intersexualidad, me ayudó a comprender que esta palabra podía estar relacionada con mi experiencia. A partir de allí comencé a informarme más acerca del tema y, poco después, a reivindicarme como persona intersex.

A partir de un trabajo práctico del seminario en el que podíamos elegir el tema sobre el cual deseábamos escribir, comprendí que quería investigar en relación a lo intersex en mi TFL. Me urgía la necesidad de pensarme en relación a esta nueva noción, para lo cual el análisis crítico del discurso se me presentaba como una buena herramienta. Con esto deseaba además realizar mi aporte, por más mínimo que fuera, a los estudios académicos sobre el tema. Estos se producen en gran cantidad, pero no suelen surgir desde lxs propixs integrantes de la comunidad. Esto último se debe a que el contexto de la producción y discusión académicas no está acostumbrado a tomar en cuenta las experiencias de la intersexualidad como cuestiones filosóficamente discernibles (Cabral, 2003).⁵

En ese momento, comencé a preguntarme por la forma en que las personas intersex éramos representadas en distintas prácticas estéticas. Mis únicos recuerdos sobre

⁴ El Seminario fue dictado en el marco de la propuesta “Seminarios optativos interdisciplinarios” del CIFYH, el cual invitó a los proyectos de investigación radicados allí a presentar propuestas de seminarios interdisciplinarios para lxs estudiantes de grado de la facultad.

⁵ Cabe aclarar que, casi veinte años después, el panorama en la producción académica sigue siendo muy similar al presentado por Cabral en esta cita.

representaciones de personas o cuerpos intersex en este tipo de prácticas eran algunas imágenes de estatuas griegas que representan el mito de Hermafrodito, y la película *XXY* (2007) de Lucía Puenzo, que había visto durante mi adolescencia. Nunca había realizado una búsqueda metódica de prácticas estéticas que representaran a personas intersex porque ignoraba la existencia de esta palabra. Aun así, mi interés en ver cuerpos parecidos al mío en el arte siempre había estado presente. Entonces, ¿por qué me había cruzado con tan pocas prácticas que los representaran? El apremio por encontrar una respuesta a esta pregunta se haría más intenso a medida que ahondara más en mi búsqueda.

Como trabajo final del seminario “Haciendo cuerpos. Gestión de vidas” realicé, a partir de la sugerencia de Liliana Pereyra y Emma Song, quienes formaban parte del equipo docente, un trabajo de revisión bibliográfica sobre la intersexualidad en las Ciencias Sociales y las Humanidades. Esto me permitió crear y hacer visible un estado de la cuestión de los estudios sobre el tema.

Durante el cursado en 2018 del Seminario de Investigación en Discursos Sociales de la Licenciatura en Letras Modernas pude precisar un poco más algunos aspectos de mi posible problema de investigación: no estaba interesada en cualquier tipo de representación, sino en aquella relacionada al deseo erótico. Ese interés disparaba en mí la pregunta acerca de qué lugar ocupamos los sujetos intersex dentro de los imaginarios que circulan en la cultura sobre cuerpos deseables y no deseables.

Al momento de intentar definir qué entendía por deseo o mirada erótica, recurrí —gracias a la sugerencia de María Luz Gómez, mi tutora de trabajos en la cátedra—, a una categoría que parecía encajar de manera perfecta con las preguntas que me interesaba hacerme. La categoría de eroticidad de Canseco (2017) tenía en cuenta tanto al deseo erótico como al funcionamiento de las normas que posicionan determinadas corporalidades como capaces de producir placer sexual y otras que no.

La búsqueda de un corpus y un cuerpo

Cuando tuve en claro que me interesaba hacer mi tesis relacionando representación de cuerpos intersex en prácticas estéticas y eroticidad, comenzó una larga búsqueda de prácticas que representaran un cuerpo intersex eróticamente atractivo. Llevé a cabo esta búsqueda en páginas con información sobre intersexualidad, buscadores web, archivos digitales LGTBIQ+, sitios web de pornografía, páginas de artistas que hacen pospornografía, repositorios digitales de trabajos académicos, entre otros. Los primeros materiales que consideré trabajar mientras pensaba mi proyecto de TFL fueron dos prácticas estéticas producidas en nuestro país que

cuentan con representaciones de cuerpos intersex, y que han sido ampliamente trabajadas desde distintos campos disciplinares (Punte, 2011; Viera Cherro, 2011; Peidro, 2013). Hablo de las películas argentinas *XXY* (2007) de Lucía Puenzo y *El último verano de la Boyita* (2009) de Julia Somolonoff.

Esbocé un primer proyecto de TFL con estas dos películas como mi corpus durante el Seminario de Investigación en Discursos Sociales. En ese proyecto, me proponía describir los modos en que los cuerpos intersex estaban representados en estas películas, y reconocer si su eroticidad aumentaba o disminuía en relación a esas representaciones. Para ello, había desarrollado los conceptos de reparto de lo sensible de Rancière, marcos de reconocimiento de Butler y eroticidad de Canseco como parte del marco teórico.

Sin embargo, descarté la idea de constituir mi corpus con estas películas debido a la hipótesis que me surgía al mirarlas. Mi hipótesis era que la relación entre la representación de cuerpos intersex y la eroticidad en estas películas estaba marcada por el secreto, lo oculto y lo privado. Para pensar esto me fue de gran utilidad la categoría de secreto desarrollado por Sedgwick (1998), ya que más allá de que la autora trabaja específicamente sobre relaciones homosexuales, considero que esta puede ser usada para leer otras corporalidades que varían de las normas sexo-genéricas. Según Sedgwick, la epistemología del armario tiene una consistencia global en la cultura e identidad gays. El secreto funciona dentro de esta epistemología como la práctica subjetiva en la que se establecen las oposiciones de privado/público, dentro/fuera, sujeto/objeto y se mantiene inviolada la santidad de su primer término. Pero esta es una falsa dicotomía en la que lo público es siempre heterosexual y aparece como lo normal, natural, común, conocido; y lo privado, siempre LGTBIQ+, siempre oculto y disidente. Con la ayuda de esta categoría, pude observar en las películas *XXY* y *El último verano de la Boyita* que las relaciones entre personajes intersex y endosex,⁶ o de personajes intersex con sus propios cuerpos, se dan siempre en el espacio de lo privado, distanciado del ámbito familiar y social. Esto ocurre debido a ciertos alejamientos espaciales y simbólicos que estos personajes llevan a cabo al tener encuentros íntimos o al explorar su propia corporalidad.

Algo me decía que aquel no era el trabajo que yo necesitaba hacer en ese momento: después de tantos años de estar oculta detrás de un diagnóstico, de sentir que esa parte de mí habitaba un lugar privado y secreto, tenía la necesidad de trabajar con prácticas que representaran al cuerpo intersex de maneras alejadas de estos términos. Para quienes formamos

⁶ Término usado para referirse a aquellas personas nacidas con características sexuales promedio, es decir, personas no intersex (Cabral, 2021).

parte de la comunidad intersex, es común que el sistema médico adultere nuestros diagnósticos, destruya o desaparezca nuestras historias clínicas y oculte las intervenciones realizadas sobre nuestros cuerpos. Esta carga de secretismo que poseen nuestras experiencias hace que muchxs de nosotrxs no podamos reivindicarnos abiertamente como intersex hasta mucho tiempo después de haber sido diagnosticadxs con un trastorno, si es que alguna vez lo hacemos. Así como el secreto es la práctica que establece la oposición privado/público dentro de la epistemología del armario de Sedgwick, los cuerpos intersex se encuentran marcados por esa falsa dicotomía según la cual las variaciones de sus características sexuales deben quedar siempre ocultas. Consideré entonces que trabajar con un corpus que presentaba al deseo intersex desde el secreto era seguir validando el discurso médico y social según el cual las variaciones en nuestras corporalidades pertenecen al ámbito de lo privado, no deberían ser comunicadas a otras personas, y mucho menos reivindicadas a partir del activismo.

Teniendo esto en cuenta, decidí comenzar a buscar otras prácticas estéticas que mostraran cuerpos intersex de una manera erótica alejada del secreto. Durante mi búsqueda encontré un par de producciones literarias breves y de artes visuales que no se correspondían con estos criterios. Incluso los videos en sitios web de pornografía que llevaban la etiqueta “intersex” mostraban solamente fragmentos de cuerpos intersex, como por ejemplo un primer plano de la masturbación de un clítoris de mayor tamaño que el considerado como “normal”. Esto implicaba que el material audiovisual estaba centrado exclusivamente en la genitalidad de la persona, y no existía una erotización del cuerpo intersex en su totalidad, sino únicamente de sus genitales. Debido a esto, y en busca de producciones pornográficas que cuestionen la hegemonía de los imaginarios sexuales de la pornografía *mainstream*, decidí explorar ciertas prácticas enmarcadas en la pospornografía. Con este movimiento pretendía indagar en representaciones de corporalidades y prácticas sexuales que no aparecen en los marcos pornográficos tradicionales, y que suelen problematizar y complejizar los modos en que se realizan estas representaciones (Canseco, 2017). Consideraba que las prácticas pospornográficas, en tanto ofrecen “representaciones de sexualidades divergentes como forma de resistencia al discurso normativo de la industria pornográfica” (Smaraglia, 2012, p.1), podían llegar a mostrar al cuerpo intersex del modo que estaba buscando.

Durante mi búsqueda, me detuve en algunas fotografías de Bruce LaBruce que representaban cuerpos con caracteres sexuales que podían ser pensados desde lo no binario, pero que no eran nombrados como intersex en ningún momento. Consideré trabajar estas imágenes en mi tesis a pesar de que no eran corporalidades que se reconocieran como parte de la comunidad, para lo cual debía justificar la lectura que yo hacía en ellas de ese cuerpo como

uno intersex. Pero luego reflexioné acerca de cómo, al nombrar como intersex un cuerpo que no era denominado como tal, podía estar desconociendo las experiencias de vida de aquellas personas que fuimos marcadas por la violencia médica, por el despojo de nuestra autonomía y la vulneración a nuestra integridad física (Aoi, 2019). Considero que nombrar como intersex a un cuerpo que no necesariamente se encuentra expuesto a este tipo específico de violencia tan recurrente en nuestra comunidad puede terminar invisibilizando las vivencias de sus integrantes.

En ese momento recordé algunas fotografías que había buscado en internet de unx artistx que era nombrado por Giménez Gatto (2016) en su texto “Errores exquisitos: por una erótica de las corporalidades intersexuadas”, el cual había leído durante la búsqueda bibliográfica que hice para el trabajo final del seminario “Haciendo cuerpos”. En este texto, el autor realiza una cartografía de representaciones de corporalidades intersexuadas que no están prefiguradas en el terreno de la intervención clínica, sino en el espacio de la imaginación erótica. Allí hace referencia a la fotografía *Hermaphrodite torso* de Del LaGrace Volcano, la cual tal vez “nos pueda dar pistas acerca de la resignificación del imaginario intersex” (Giménez Gatto, 2016, p.53). El autor concluye explicitando que necesitamos “una puesta en imagen de la diversidad corporal como objeto de deseo, una erótica de las corporalidades intersexuadas, una gozosa celebración escópica de la realidad de nuestros cuerpos y la intensidad de sus placeres” (Giménez Gatto, 2016, p.53).

Aún tenía presente la fotografía *Hermaphrodite torso*, pero también recordaba haber visto una serie de autorretratos en blanco y negro en la página web de Del LaGrace Volcano que me habían llamado la atención por mostrar al cuerpo intersex como nunca antes lo había visto representado. Esta serie, titulada *INTER*me*, era una serie de autorretratos desnudos hechos por una persona intersex. Esto me parecía interesante por varios motivos. Por un lado, implicaba que la representación del cuerpo intersex en estas fotografías no era una mirada externa a la comunidad, sino que estaba anclada en la experiencia de pertenecer a ella. Sabía que las fotografías de la serie me interpelaban, aunque todavía no podía decir exactamente de qué modos. Y mi hipótesis al mirarlas era que representaban al cuerpo intersex de manera erótica, aunque éste siguiera ocupando un lugar marginal en este tipo de representaciones. Teniendo en cuenta estos rasgos, decidí que mi corpus de estudio estuviera constituido por esta serie fotográfica.

Positivado de la investigación

Habiendo detallado el recorrido personal, académico y político que me llevó a tomar ciertas decisiones con respecto al tema de mi TFL y el corpus a analizar, comenzaré a revelar la imagen que constituye el resultado de este proceso. Para ello presentaré brevemente el contenido de cada capítulo.

En el capítulo uno desarrollo los conceptos y categorías que conforman mi marco teórico-metodológico. Para empezar, realizo un recorrido histórico por el uso del término intersexualidad/intersex y su compleja relación con los términos hermafroditismo/hermafrodita para adentrarme en las formas en que las personas intersex somos y fuimos nombradas y representadas en la cultura. También el modo en que la intersexualidad complejiza el par binario sexo/género, poniendo en evidencia el carácter cultural e ideológico de esta presunta dicotomía. Luego me detengo en el secreto como aspecto recurrente en las experiencias de las personas intersex, para entender el porqué de la importancia de pensar en las representaciones de cuerpos intersex en la cultura y reconocer los marcos que las hacen o no posibles.

A continuación, desarrollo la categoría de *erotividad* de Alberto —beto— Canseco (2017), un tipo de funcionamiento de las normas que posicionan determinadas corporalidades como posibles de despertar excitación sexual y protagonizar una pasión sexual y otras que no. Esta categoría me permite pensar si los modos de representación del cuerpo intersex en mi corpus intervienen de algún modo en el aumento o disminución de su erotividad, y preguntarme acerca de las normas que estarían habilitando o inhabilitando la aparición de estos cuerpos como capaces de afectar sexualmente a otrxs.

Por último, presento dos categorías que me resultan de utilidad al momento de analizar las fotografías: *punctum* de Barthes (2012) y *trozo* de Didi-Huberman (2010). La idea de *punctum* refiere a un punto sensible en la fotografía, un detalle azaroso que no se puede buscar, sino que encuentra y conmueve a quien lo mira. Esta categoría me permite dejarme atrapar por aquellos puntos en las fotografías que salen de la imagen para interpelarme. Por otro lado, el *trozo* es un accidente que se configura como un intruso e infecta toda la imagen. Al igual que la noción de síntoma de Freud, el *trozo* parece no emanar ninguna comunicación, pero en realidad libera un significado de forma disimulada, haciendo trabajar una estructura subyacente. Esta categoría me será de utilidad al momento de analizar aquellos sectores en las fotografías del corpus que parecen ser el producto de accidentes del revelado, e interpretarlos en cuanto síntomas de la imagen que disimulan una estructura subyacente.

En los capítulos dos y tres llevo a cabo el análisis de la representación del cuerpo intersex y su relación con la eroticidad en cinco fotografías pertenecientes a la serie *INTER*me*. En el capítulo dos presento la serie y menciono algunos textos que han sido escritos sobre ella. Luego me centro en el análisis de mi corpus a partir de la noción de punctum y desarrollo las asociaciones que me disparan esos puntos sensibles en las fotografías. Entre estas asociaciones aparecen dos tradiciones fotográficas que marcan hasta el día de hoy la representación de los cuerpos intersex en imágenes: la fotografía de diagnóstico de la intersexualidad y la fotografía de *freaks*.

La fotografía de diagnóstico de la intersexualidad se enmarca en una concepción realista de la fotografía, la cual era considerada como un medio de producción de la verdad del sujeto patologizado. Este tipo de fotografías son altamente codificadas y suelen implicar numerosos problemas éticos debido a que vulneran los derechos humanos de las personas que en ellas son expuestas. Asimismo, las fotografías de diagnóstico de la intersexualidad no tienen como objetivo mostrar cómo es el cuerpo de lx paciente sino indicar qué debe hacerse para normalizar su condición.

Por otro lado, la fotografía de *freaks* refiere a las fotografías de lxs artistas de espectáculos de variedad circenses, dentro de los cuales era recurrente la figura del hermafrodita como personaje grotesco o animal de feria. Existen ciertas políticas de representación compartidas por la fotografía médica y la fotografía de *freaks*, tales como escenarios, encuadres y poses, los cuales son explorados a partir de un texto de Moeschen (2005).

Una vez caracterizadas estas tradiciones fotográficas, establezco algunas relaciones entre estas y mi corpus a partir de distintos punctum, tales como líneas, texturas, fondos y posiciones del cuerpo. Esto me permite pensar de qué manera las fotografías analizadas pueden estar reapropiándose de algunas de las estrategias de aquellas tradiciones fotográficas para transformar sus sentidos.

En el capítulo tres, analizo las fotografías a partir del concepto de trozo, asociándolo a las nociones trabajadas por Didi-Huberman de *lo que arde*, el *fasma* y la *inquietante extrañeza*.

La imagen de lo que arde aparece en las fotografías del corpus a partir de trozos en los marcos que recuerdan a un papel siendo consumido por el fuego. Pensando en los modos en que la imagen arde según Didi-Huberman —la destrucción de la que la imagen escapa y su acercamiento a lo real— y otros modos en los que estas fotografías arden *para mí*, analizo de qué formas estas quemaduras aportan a la representación del cuerpo intersex.

Por otro lado, el fasma y la inquietante extrañeza hacen referencia a dos modalidades de ver aquello que se disimula. El fasma, en tanto aparición y fantasma, apunta a una operación de desenfoque y distanciamiento que quien mira debe realizar para hacer aparecer la forma viva. La inquietante extrañeza, concepto estrechamente relacionado al *Unheimlich* freudiano y al aura benjaminiana, alude a un mirar que despierta ciertas imágenes y figuras asociadas en nuestra memoria involuntaria y hace hincapié en la inevitable pérdida que ese mirar produce, al haber siempre algo que queda oculto en lo que miramos. Estas nociones me permiten analizar la atmósfera de ensoñación de las fotografías y los modos en que el cuerpo fotografiado aparece y desaparece de la imagen.

Analizando el corpus a partir de estas nociones, y con ayuda de otros conceptos como marcos de reconocimiento de Butler, reparto de lo sensible de Rancière y justicia erótica de Canseco, reflexiono acerca de los modos de representación del cuerpo intersex en estas fotografías, y lo que estos pueden revelar acerca del lugar que estas corporalidades ocupan en el reparto diferencial de lo erótico.

Capítulo uno

En este capítulo desarrollo los conceptos y categorías que conforman mi marco teórico-metodológico: intersexualidad, eroticidad, punctum y trozo. Empiezo presentando brevemente algunos de los discursos que me parecen esenciales para entender el concepto de intersexualidad. Luego realizo un recorrido por las restantes categorías tal como son presentadas por lxs autorxs que los concibieron y me detengo en ciertas relaciones que identifico entre aquellas. Esto me permite entramarlas para conformar una red que servirá como contención teórico-metodológica al análisis de mi corpus.

Como ya dije anteriormente, mi idea al trabajar con estas categorías es analizar la representación del cuerpo intersex y su relación con la distribución diferencial de lo erótico en mi corpus de fotografías. Este análisis me permitirá explorar ciertos marcos normativos que regulan las representaciones eróticas de los cuerpos intersex en las prácticas estéticas. En suma, me propongo poner en relación la categoría de eroticidad con las representaciones de los cuerpos intersex. Es por esto que he elegido dos categorías metodológicas que están relacionadas en algún punto con el cuerpo: la de punctum, la cual se encuentra comprometida con el afecto por ser un punto que sale disparado como una flecha y viene a punzar al *Spectator*, y la de trozo, la cual se vincula con la noción de síntoma, que refiere al paso repentino de un cuerpo a una crisis.

Antes de desarrollar estas categorías, me gustaría problematizar un concepto que tiene un peso central en mi trabajo pero que no pretendo retomar en tanto homogéneo o abstracto. El concepto de representación posee una larga tradición en numerosos campos de estudio, por lo que mi intención es presentarlo únicamente a partir de su puesta en uso en mi análisis. No considero a la representación simplemente como “un presentar de nuevo, un presentar algo que no está presente” (Pitkin, 1985, p. 78), o como un “estar en el lugar de/actuar por” (Mitchell, 2009), como es interpretado por ciertas corrientes semióticas, políticas y económicas. Mi uso del concepto de representación se encuentra anclado en una concepción discursiva, según la cual el discurso no puede ser desvinculado de aquellas condiciones sociales en las cuales es producido y recibido. El término discursos refiere a configuraciones espacio-temporales del sentido; un punto material en el que el sentido se concreta (Verón, 1993) y excede a lo puramente lingüístico, involucrando también producciones no verbales, como las imágenes. Por eso, al utilizar el concepto de representación en este trabajo, retomo la conceptualización de Belting (2007) y me refiero a la fijación espacial e histórica del cuerpo en una imagen. A

partir del uso del concepto de representación, busco “señalar la concreción históricamente situada de una presentación del cuerpo en una imagen material particular” (Palacios, en prensa).

Intersexualidad/ Intersex/ Inter*⁷

Intersexualidad junto a hermafroditismo⁸

El término hermafrodita etimológicamente proviene de la conjunción entre Hermes, dios mensajero de la mitología griega, y Afrodita, diosa de la belleza y el amor. En la mitología griega se habla de *Hermaphroditus*, hijo de ambos dioses, quien fue fusionado a la ninfa Salmacis, convirtiéndolo en un ser de doble sexo (Hernández Guanche, 2009). Tal como en el caso del mito griego, en las sociedades pre modernas las lecturas sobre las variantes sexuales eran creadas y recreadas por los mitos y el folklore, llegando muchas veces a adquirir el carácter de arquetipos, y los seres a los que estos se referían eran generalmente entendidos como prodigios de la naturaleza o monstruos (Jorge, 2011).

Con la modernidad, la lógica y la razón buscaron suplantarse las explicaciones sobrenaturales de las corporalidades anormales, al tiempo que se dio la consolidación de la medicina moderna y de la biología como ciencia. Entre las teorías en auge en la época se encontraba la teoría darwinista, la cual sostiene que todas las especies se dividen en macho y hembra por naturaleza y que su comportamiento sexual está orientado a la reproducción y conservación de la especie (Hernández Guanche, 2009). La ciencia del s. XIX comenzó a clasificar los nacimientos de los cuerpos siguiendo estadísticas, estableciendo qué tipos de corporalidades son inusuales o poco frecuentes y, por lo tanto, anormales. En este contexto surge la Teratología —ciencia que estudiaba el tratamiento de los fenómenos corporales monstruosos—, la cual permitió establecer, validar y estabilizar un cuerpo de conocimiento para clasificar y explicar estas variantes, entre las que encontramos la intersexualidad (Jorge, 2011; Foucault, 2007a, 2007b). Con la profesionalización de las ciencias a finales del s. XIX, la medicina junto a la sexología se erigen como las autorizadas para apropiarse de los discursos acerca de la categoría de sexo, y crean una subcategorización de las variedades corporales, que

⁷ Dentro de la comunidad intersex, existe cierto rechazo a utilizar el término intersexualidad, ya que este suele ser asociado comúnmente a una orientación sexual. Muchas veces se prefiere utilizar la palabra intersex tanto como sustantivo (en lugar de intersexualidad) y como adjetivo. También ha comenzado a circular dentro de la teoría intersex el término *inter**, cuyo asterisco final convierte a las personas *inter** en autoras de su propia categorización, de manera similar al asterisco al final de la palabra *trans** (Halberstam, 2017).

⁸ Cabe aclarar que existe una reapropiación por parte de ciertos activistas intersex de la palabra “hermafrodita” como un modo de reclamar el término despectivo y fetichista, convirtiéndolo en lugar de acción política y resistencia a la normalización.

comenzarán a clasificarse como “hermafroditismo verdadero”, “hermafroditismo esporádico” y “pseudohermafroditismo (masculino) (femenino)” (Jorge, 2011).

La primera mención del término “intersex” para referir a las variantes sexuales fue realizada en 1917 por el genetista norteamericano Richard Benedict Goldschmidt, quien argumentaba que los genes producen un continuo entre las formas típicas de macho y hembra. En este mismo siglo, y como consecuencia de los avances en anestesia, cirugía, embriología y endocrinología, la medicina se desplazó desde el simple etiquetado de los cuerpos intersexuales a las más intrusivas prácticas para que se conformasen a un sexo diagnosticado y verdadero (Chase, 2005).

Al inicio del s. XXI, la Academia Americana de Pediatría de los Estados Unidos propuso un algoritmo para la clasificación sexual de lxs recién nacidxs intersexuales, utilizando por primera vez ese término en sus documentos (Jorge, 2011). Más tarde, este término fue reemplazado dentro de la jerga médica por el de Trastornos/Alteraciones del Desarrollo Sexual (Lee, Houk, Ahmed, Hugues, 2013) que, tal como fue mencionado en la introducción, es una denominación que resulta altamente problemática dentro del activismo intersex.

Tal como dice Cabral (Cabral y Benzur, 2005), se continúa asociando en el imaginario cultural común el término intersexualidad con el hermafroditismo “y este, a su vez, con un individuo con “ambos” sexos, es decir, literalmente, con pene y vagina (un individuo por lo demás inexistente fuera de la mitología y el arte [...])” (p. 1). Debido a la gran cantidad de variaciones en las características de los cuerpos intersex, no todas pueden ser pensadas en relación a una cierta “ambigüedad genital”. La figura del hermafrodita, en cambio, instala a la ambigüedad como hilo conductor que permite pensar la relación entre la medicina y la intersexualidad. Dice Sandrine Machado (2009) al respecto: “es ese mismo hilo el que, al mismo tiempo, conduce a los cuerpos intersex hacia afuera de las categorías de humano e intenta traerlos de regreso por medio de técnicas de intervención” (p. 98). Según la antropóloga Mary Douglas (1991, en Sandrine Machado, 2009), en las diferentes culturas la idea de ambigüedad está relacionada a la de impureza y de desorden. Este desorden es considerado dentro del sistema clasificatorio social como una anomalía, y aparece como una situación que pone en jaque los esquemas preconcebidos y debe ser resuelta cuanto antes. Los imaginarios han hecho de la intersexualidad una figura de la anomalía a través de los siglos, lo cual es explicado por Jorge (2016) cuando dice que todo aquello que no logramos entender bajo las formas genéricas macho/hembra lo extraditamos a la frontera entre lo humano y lo no humano. La patología y la anomalía inscritas obstinadamente en las corporalidades intersex por el

discurso biomédico sirven de sostén para que ciertas fantasías sobre la figura del hermafrodita, que marcan estos cuerpos con el estigma, sigan funcionando hoy en día.

La intersexualidad en el sistema sexo/género

Para entender la intersexualidad como concepto, resulta importante pensar el modo en que este plantea la necesidad de una complejización del sistema binario sexo/género, el cual responde a la lógica de pares del tipo naturaleza/cultura, materia/producto.

En 1972, los sexólogos Money y Ehthardt popularizaron la idea de que sexo y género son dos categorías separadas: mientras que el sexo refiere a los atributos físicos y está determinado por la anatomía y la fisiología, el género refiere a la vivencia interna de las personas y sus expresiones conductuales (Fausto-Sterling, 2006). Esta distinción se hizo a partir de intervenciones realizadas sobre cuerpos intersex que, en su supuesto éxito, podían demostrar que el sexo era algo aleatorio, flexible y pasible de ser mutado (Almada, 2021). Cabe mencionar que John Money y su equipo en la Universidad Johns Hopkins formaron parte en el desarrollo de los primeros protocolos que establecían la necesidad de normalizar de manera urgente las características sexuales intersex para que entraran dentro de los parámetros binarios. Estos protocolos fueron posibles debido al ocultamiento del fracaso de un caso testigo. Este caso fue conocido como John/Joan, y había sido presentado por Money como un ejemplo exitoso de la feminización de un niño, David Reimer, cuyo pene había mutilado durante una intervención fallida. Money ocultó el hecho de que David de adulto rechazó las intervenciones feminizantes realizadas en su cuerpo y se identificó como hombre. Este ocultamiento sirvió a Money y su equipo para mantener la primacía que sus teorías habían alcanzado en el campo de la sexología y la medicina en general (Cabral, 2021).

También en los años '70 aparece dentro de la segunda ola del feminismo la idea de que la noción de género podía servir como herramienta para deconstruir los estereotipos vinculados a las identidades femeninas y masculinas dentro de la sociedad. Uno de los textos que fue el predecesor de la segunda ola del movimiento feminista fue *El segundo sexo* de Simone de Beauvoir (2019), en el cual la autora libera a las mujeres del determinismo del sexo a partir de la distinción entre sexo y género. Esta distinción le sirve para apartar a la mujer del discurso de la hembra como reproductora de la especie y presentarla como libre de autodeterminarse en su género (Cruz, 2022). Es así como se establecieron los términos del debate, en los que el género era producido culturalmente y representaba las fuerzas sociales que moldeaban la conducta, y el sexo quedaba relegado a lo “natural” y biológico. Por esta razón, el feminismo

de la segunda ola no cuestionaba el componente físico del sexo, lo cual hizo que continuaran los ataques a sus reflexiones sobre la base de las diferencias biológicas (Maffia y Cabral, 2003).

Tiempo después, la tercera ola del feminismo o feminismo *queer* cuestionó la noción misma de sexo diciendo que esta no es una categoría puramente biológica, ya que las funciones corporales que definimos como masculinas o femeninas están ya entrelazadas con nuestras concepciones de género. En definitiva, nuestra comprensión de los genitales, las hormonas y los cromosomas está construida en contextos históricos y sociales específicos que han dejado su marca (Fausto-Sterling, 2006; Butler, 2007).

En este punto aparece una de las lecturas permitidas por los estudios de la intersexualidad: la presunta dicotomía del sexo anatómico es, ella también, producto de una lectura ideológica, una producción cultural al igual que el género (Maffia y Cabral, 2003). Al momento de asignar el sexo de unx recién nacidx, los médicos se rigen, además de la inspección de los genitales, por criterios como “la capacidad reproductiva —en el caso de una feminidad potencial— o el tamaño del pene —en el caso de una presunta masculinidad—” (Fausto-Sterling, 2006, p. 19). Esto nos demuestra que “la construcción del ‘sexo completo’ sigue determinadas orientaciones en las que la biología se mezcla con representaciones sociales asociadas a lo femenino o a lo masculino: el tamaño del pene, la capacidad reproductiva, la adecuación de los genitales para el sexo penetrativo y heterosexual, entre otras” (Machado, 2005 en Lins Franca, 2009, p.44).

Generalmente, el sexo es entendido como natural y real, y el género como cultural y construido. Pero vemos que el punto de partida de la medicina y la biología es la mirada de lxs científicxs, que se funda en las concepciones de género habilitadas por la cultura (Cruz, 2022). Esta mirada tiene como consecuencia las intervenciones quirúrgicas en cuerpos intersex, que implican el disciplinamiento de las mismas bases materiales en las que se inscriben los roles de género (Maffia y Cabral, 2003). En estas operaciones la asignación de sexo se vuelve una agenda quirúrgica y hormonal (Maffia y Cabral, 2003), en la cual el discurso de la medicina acerca de los 'diversos sexos' —gonadal, fenotípico, psicológico— que componen la identidad sexual se entreteje con aspectos prescriptivos de tipo cultural, concepciones y prácticas institucionalizadas en torno a la cuestión ética de la autonomía, y otras legales como la necesidad de prescribir un género a ese cuerpo para que pase a tener estatuto de persona. La medicina y la psicología se autoinstituyen así como las disciplinas encargadas de llevar a cabo esta asignación de un sexo no en tanto búsqueda de la verdad —presente en ciertas características físicas internas y externas—, sino en cuanto fabricación de una verdad mediante una mediación tecnológica con ciertos efectos sociales y legales (Maffia y Cabral, 2003).

Secreto como daño agregado

Una de las grandes problemáticas que seguimos afrontando desde la comunidad intersex hoy en día son las mutilaciones genitales e intervenciones que se practican diariamente sobre bebés, niños y adolescentes intersex con el fin de normalizar sus cuerpos para que encajen dentro de los modelos corporales hegemónicos, los cuales, no casualmente, responden a normas heterocissexistas. Esto implica que el único panorama posible que la medicina plantea para personas intersex (y para cualquier persona, en realidad) se basa en la capacidad de poder consumir relaciones heterosexuales: el poder ser penetrada por la vagina en el caso de la mujer, y el poder penetrar en el caso del hombre. Estas fabricaciones de la identidad sexogenérica de los sujetos intersex no suelen ponernos en el centro de la decisión de manipular tecnológicamente y médicamente nuestros cuerpos ya que, en la vasta mayoría de los casos, “se objetiviza el cuerpo del niño, se diluye al sujeto y la mayoría de las veces se le excluye en la toma de decisiones” (Alcántara Zavala, 2009, p. 18). Y si las intervenciones son realizadas en adolescentes o adultos, muchas veces no se nos da información verídica y suficiente como para que podamos tomar una decisión debidamente informada acerca de estas intervenciones.

A pesar de haber sabido acerca de mi diagnóstico desde que tenía catorce años, no me reconocí como intersex hasta hace un tiempo, debido a ciertos elementos que suelen repetirse en las vivencias de personas intersex: la vergüenza, el secreto y la aparente soledad en la que transitamos estos procesos.

Cuando tenía catorce años comencé a realizarme estudios ginecológicos y endocrinológicos con el objetivo de descartar distintas razones por las cuales todavía no hubiera tenido mi primera menstruación. Estos estudios resultaron en una intervención quirúrgica en la que me extrajeron los ovarios y el útero que, según la médica, estaban “malformados” y tenían un alto riesgo de volverse cancerígenos. Mucha información se me ocultó a lo largo de ese proceso, datos de los que me enteré después, atando cabos por mi cuenta. Por un lado, mis “ovarios” estaban en realidad formados por tejido testicular y mi grupo cromosómico era XY46. Además, en una operación que me practicaron a los 2 meses de edad, en la que supuestamente me extrajeron hernias inguinales, en realidad me extirparon testículos descendidos. Mi equipo médico estaba más preocupado en recordarme que yo era “una nena normal” que en brindarme la información completa acerca de lo que me pasaba y hacerme saber que no era la única a la que esto le ocurría.

El secreto como daño agregado es uno de los aspectos que suelen formar parte de las experiencias de las personas intersex. Muchxs de nosotrxs hemos atravesado intervenciones quirúrgicas y hormonales pero no conocemos nuestra historia clínica completa, al igual que nuestras familias. Esto es consecuencia, por un lado, de una fuerte carga negativa atribuida a las variaciones intersex y, por otro, de la concepción médica de que sólo hay que brindar “determinada” información a los pacientes y las familias, y que toda información que parece no tener utilidad o que podría traer “conflictos” en el futuro, puede ocultarse al paciente y sus familiares (Lavigne, 2009).

Reconocerme como persona intersex fue cuestión de un click que hice en mi cabeza: de repente, el nombre de ese colectivo que había leído durante tantos años incluido en la sigla LGTBIQ+ empezó a tener otro sentido. Para entender por qué esta reivindicación identitaria constituye un paso tan complejo para lxs integrantes de nuestra comunidad es necesario saber que, en la gran mayoría de los casos, se nos define siempre desde un diagnóstico: somos personas que tienen un síndrome o una enfermedad, y eso no está relacionado con quiénes somos. Y justamente dentro de esa separación entre nuestra variación sexual y nuestra identidad podemos entender el hecho de que, en la gran mayoría de los casos, nunca se nos comunique que hay otras personas como nosotrxs: esto es solamente algo médico, que no te define y, por lo tanto, no es necesario que establezcas relaciones con una comunidad.

Otro de los factores que dificulta el poder reivindicarse como parte de la comunidad es la falta de representación de personas intersex en la cultura. Los sujetos intersex tenemos escasa representación en el ámbito cultural, incluyendo prácticas estéticas tales como el cine, las artes visuales, la literatura, la fotografía, etc. Cuando nuestros cuerpos aparecen representados, suelen estar relacionados a los discursos biomédico, teratológico o mitológico. Dentro de este tipo de representaciones encontramos “las figuras canónicas del hermafrodita mitológico de la escultura helénica, del monstruo bicéfalo y bisexuado de la teratología medieval, del espécimen pseudohermafrodita de la medicina moderna o del ginandromorfismo bilateral del circense fenómeno de la naturaleza” (Giménez Gatto, 2016, p. 48).

Sin embargo, dentro de las escasas representaciones que ya existen, la representación de los sujetos intersex en cuanto objetos y sujetos de deseo sexual y erótico parece ser la más ausente. Es por esto que me propongo pensar las representaciones del cuerpo intersex en las prácticas estéticas, y el espacio que este ocupa en la distribución diferencial de lo erótico.

Eroticidad

Tomo la categoría de eroticidad del libro *Eroticidades precarias. La ontología corporal de Judith Butler* de Canseco (2017). En su trabajo, Canseco presenta un recorrido por la ontología corporal de Butler a lo largo de su obra y piensa acerca de algunas de las consecuencias éticas y políticas de esta ontología, ya que entiende que puede funcionar como sustento a reivindicaciones y estrategias feministas. Para hacerlo, la autorx rastrea la referencia a la noción de reconocimiento en la obra butleriana y se detiene en los conceptos de *precaridad/precariedad* y la dimensión erótica del cuerpo, en tanto consecuencias ético-políticas en el planteo ontológico butleriano. Además, reflexiona en torno a la pospornografía como posibilidad crítica alternativa para cuestionar la hegemonía de lo erótico desde la conceptualización de una *justicia erótica*.

Antes de continuar, me gustaría aclarar que reconozco que la discusión teórica acerca del erotismo ha tenido gran desarrollo por parte de distintos autores que trabajan con variadas corrientes de pensamiento, pero procuro, al igual que Canseco (2017), alejarme “de un marco heteronormativo que suele acompañar las reflexiones acerca del erotismo” (p.172) y propongo desligar además dicha experiencia de un contexto amoroso que, en efecto, no siempre sirve de entorno a la pasión sexual. En esto la autorx se distancia de ciertos abordajes teóricos contemporáneos, como los de Levinas, Georges Bataille o Jean-Luc Marion, los cuales examinan la dimensión erótica del sujeto pero la inscriben en una trama afectiva ligada a la experiencia del amor y/o la comprenden tan sólo en el vínculo entre hombres y mujeres heterosexuales.

En este punto resulta necesario presentar brevemente la diada precaridad/precariedad de Judith Butler (2010), filósofa feminista estadounidense. La precaridad es la “condición políticamente inducida en la que ciertas poblaciones adolecen de falta de redes de apoyo sociales y económicas y están diferencialmente más expuestas a los daños, la violencia y la muerte” (Butler, 2010, p.46). Esto no significa que sólo algunas vidas se encuentren en peligro mientras que las demás no, ya que, según la noción de precariedad, esta exposición de la vida al peligro es una condición compartida. Podemos llamar precariedad a la consecuencia de una exposición compartida de la vida, la cual se halla en peligro desde el principio y puede ser eliminada de repente desde el exterior y por razones que no siempre están bajo el control de uno. La precariedad es entonces una condición compartida que deriva del hecho de que la vida siempre surge y se sostiene en el marco de unas condiciones de vida (o marcos de reconocimiento que definen y sostienen a una vida como tal), mientras que la precaridad es una

noción políticamente inducida de la precariedad, según la cual ciertas poblaciones están diferencialmente más expuestas a los daños, la violencia y la muerte (Butler, 2010).

Según el concepto de precariedad, entonces, la exposición al peligro es una condición compartida por todos los cuerpos, cuya vida se halla en peligro por razones que están fuera de su control; y, según el concepto de precaridad, algunas poblaciones se encuentran diferencialmente más expuestas a los daños que otras. Según Canseco, los conceptos de precariedad y precaridad implican un cuerpo abierto, que depende de su entorno, su temporalidad y sus vínculos, de los cuales no puede desentenderse. Este cuerpo “está fuera de sí, en un espacio y un tiempo que no le son propios, con los que está obligado a negociar” (Canseco, 2017, p.128). La autora plantea que la eroticidad, en tanto abordaje de otro vínculo entre el cuerpo y el mundo, es resultado de la exposición corporal fundamental, al igual que la precariedad y la precaridad. La noción butleriana de pasión sexual es retomada por Canseco en tanto una de las experiencias, además del duelo y de la furia política, que hace evidente la condición ek-stática del cuerpo, “en la que el sujeto se ve arrojado ‘más allá de sí mismo’ y que se caracteriza, en este sentido, por una desposesión, un cuestionamiento del sujeto centrado, autosuficiente, cerrado en sí mismo” (Canseco, 2017, p. 172). Además, propone que la distribución diferencial de la exposición al daño presentada por el concepto de precaridad puede relacionarse en sus modos de funcionamiento a una distribución diferencial de lo erótico.

La eroticidad es entendida como un tipo de funcionamiento de las normas “que se concretan particularmente en morfologías corporales y modos de aparición, que posicionan determinadas corporalidades como posibles de despertar excitación sexual y protagonizar una pasión sexual y otras que no” (Canseco, 2017, p. 191). Según la eroticidad, nuestra atención hacia los elementos con los que tenemos contacto en nuestra experiencia de la realidad está diferencialmente distribuida: no ponemos el foco en todos los elementos al mismo tiempo, ni le damos el mismo nivel de atención a todos por igual. Esta concepción de la eroticidad implica “una reflexión en torno a las condiciones que hacen posible que un cuerpo o elemento de la experiencia aparezca sexualizado y ‘produzca’ una respuesta afectiva en particular: “el placer sexual” (Canseco, 2017, p. 182). Es aquí cuando Canseco teoriza en torno a la experiencia de la pasión sexual en términos de una *interrupción*, concepto tomado de Val Flores (2013). A partir de esta noción, podemos explicar cómo —en un esquema figura-fondo— ciertos elementos que previamente formaban parte del fondo o hacían de figura pero de una forma desexualizada, provoquen de manera repentina una excitación sexual. Este elemento, que formaba parte de mi entorno pero sobre el cual no había puesto previamente el foco, interrumpe mi agencia a través de la excitación sexual, y me obliga a realizar un esfuerzo por recobrar mi

estado previo a la interrupción. Siguiendo con este planteo, la pasión sexual puede conceptualizarse como la experiencia en que el cuerpo se ve afectado por algún elemento del mundo, y dicha afectación lo interrumpe en términos de placer sexual (Canseco, 2017). Una de las consecuencias de esta interrupción es que el yo nunca puede retornar a sí mismo, debido a que, para Butler, el deseo es una experiencia en la que somos deshechxs por lxs otrxs, y el enfrentamiento con la alteridad marca la emergencia de un yo distinto al que se encontraba previo al encuentro, un yo que se convierte en lo que no es.

Debemos tener en cuenta que para Canseco (2017), la eroticidad se diferencia del concepto de precaridad en el hecho de que puede comprenderse en un sentido afirmativo y de resistencia. Esto significa que la eroticidad acentúa la posibilidad de cuestionar los mecanismos de control social, proponiendo otras formaciones eróticas alternativas a las normas hegemónicas del placer a partir del cuestionamiento crítico de la hegemonía de lo erótico desde versiones minoritarias de las normas.

Por otro lado, lx autorx profundiza el concepto a partir de pensar el vínculo del afecto con sus objetos tal como lo hace Sara Ahmed en el texto *Happy objects* (2010). Esta autora analiza los afectos, a los cuales considera estrictamente relacionales, y pretende dar cuenta de cómo los objetos de emoción toman forma como efectos de circulación, los cuales producen economías afectivas. En estas economías lo que circula no son los afectos, sino los objetos de emoción, que se encuentran saturados por afectos y se convierten en sitios de tensión personal y social. Es por ello que Canseco sugiere que existen economías de circulación de objetos a los cuales se les “pega” el carácter erótico, aunque no necesariamente exciten sexualmente, lo cual explicaría las razones por las cuales un cuerpo puede circular a través de los medios de comunicación social (por ejemplo, a través de la representación pornográfica) con el carácter erótico “pegado” según las normas hegemónicas de reconocimiento, y sin embargo no despertar pasión alguna dentro de una versión minoritaria de las normas (Canseco, 2017).

Asimismo, Canseco se propone analizar los modos en que un cuerpo es representado de forma que su eroticidad aumenta o disminuye, teniendo en cuenta que las normas establecen los modos de aparición de distintos cuerpos, lo cual delimita sus capacidades de producir deseo sexual. Estos marcos solo funcionan en la medida en que se ocultan, por lo que los marcos de la eroticidad no ofrecen descripciones de lo que es excitante o erótico, sino que actúan a partir de la repetición de la aparición de ciertos cuerpos erotizados y la exclusión de otros. Concretamente, lx filósofx se ocupa de la representación pornográfica, en tanto que “se impone como uno de los posibles marcos que refieren específica y explícitamente a cuerpos y prácticas

como hegemonicamente productores de placer sexual” (Canseco, 2017, p. 205), lo cual le permite pensar acerca del establecimiento de la hegemonía de lo erótico.

Luego, Canseco reflexiona en torno al concepto de justicia erótica de la mano de Gayle Rubin (1989), el cual obliga a pensar en un mismo rango dos derechos: el derecho al placer sexual, el cual exige la producción de condiciones sociales de manera igualitaria para que cuerpos que no pueden aprehenderse como deseables sexualmente puedan verse involucrados en experiencias sexuales; y el derecho a la protección contra la violencia sexual, el cual articularía las reflexiones en torno a la precaridad y la eroticidad. Finalmente, lx autorx propone algunas preguntas que relacionan estos derechos con la pospornografía, en tanto crítica a los imaginarios de la pornografía *mainstream*, que pueden conducir a la formulación de estrategias para realizar una crítica feminista del discurso pornográfico.

La eroticidad como categoría me parece importante ya que nos obliga a cuestionarnos por la posibilidad misma de ser afectadxs sexualmente por determinados cuerpos y no por otros. Por qué los cuerpos intersex pueden o no aparecer representados como capaces de afectar sexualmente a otros y qué normas estarían habilitando o inhabilitando esa operación son las preguntas que impulsan esta investigación.

A partir de la categoría de eroticidad, me interesa analizar qué puede decirnos la representación del cuerpo intersex en estas fotografías en cuanto al lugar que los cuerpos intersex ocupan dentro del reparto diferencial de lo erótico. Esto me lleva a explorar ciertos marcos normativos que regulan qué cuerpos aparecen o no como posibles de despertar una pasión sexual, y la relación que aquellos tienen con la representación de los cuerpos intersex en las prácticas estéticas y en la cultura. Además, me interesa reconocer de qué maneras estas fotografías me interrumpen, de qué modos me afectan para que decida investigarlas en relación a la eroticidad. Para responder a esta última pregunta, recurro a las categorías de *punctum* y *trozo* en tanto herramientas para el análisis del corpus.

Punctum

Una de las categorías que me resulta de ayuda al momento de analizar las fotografías es la de *punctum*, propuesta por el semiólogo francés Roland Barthes en su libro *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía* (2012), que se inscribe en una época de gran emergencia del pensamiento teórico sobre la fotografía durante los años 80 (Dubois, 2015). En esta época se comienza a indagar sobre la fotografía en tanto objeto teórico, y prevalece el modelo de la imagen o de la visualidad por sobre el modelo del texto, que primaba de la mano de la

semiología durante los años estructuralistas, los 60 y 70. Es así cómo se da, en un momento de transición hacia el posestructuralismo, el reconocimiento de un pensamiento propio de las imágenes. Este pensamiento implica que la imagen —entre las cuales la fotografía es sólo uno de sus regímenes, al igual que la pintura o el cine— no es ya leída como un texto, sino mirada en su dimensión propiamente visual (Dubois, 2015).

En este momento la búsqueda de una identidad para este nuevo objeto teórico que constituía lo “Fotográfico” vuelve esencial la idea de una cierta especificidad de la imagen fotográfica en el proceso de descubrimiento y afirmación de una nueva episteme de las imágenes. En este contexto se inscribe *La cámara lúcida*, que es considerado por Dubois (2015) como texto inaugural y fundador. En este, Barthes instala la categoría de punctum, la cual seguirá mostrando sus efectos en pensadores como Deleuze, Didi-Huberman, Aumont, Scheffer, el mismo Dubois, etc.

La cámara lúcida constituye el final de la última trilogía -que incluye a *Fragmentos de un discurso amoroso* (2008a) y *El placer del texto y lección inaugural* (2008b)- de Roland Barthes, en la cual el autor busca argumentar sus sensaciones y ofrendar su individualidad a una “ciencia del sujeto” que tiende hacia la subjetivización (Sala-Sahanuja en Barthes, 2012). Esta “ciencia del sujeto” contrasta a partir del ofrecimiento del sujeto como cuerpo y protagonista del experimento con el análisis semiológico que Barthes realizaba en sus obras anteriores. Barthes lo explica en sus propias palabras diciendo que siempre había experimentado la sensación “de ser un sujeto que se bambolea entre dos lenguajes, expresivo el uno, crítico el otro; y en el seno de este último, entre varios discursos, los de la sociología, de la semiología y del psicoanálisis” (Barthes, 2012, p.34) y que, debido a la insatisfacción que sentía con ambos, decide resistir todo sistema reductor. Así, el autor parte de la connotación⁹ de la imagen fotográfica para intentar delimitar qué produce en la fotografía un efecto específico sobre el observador, cuál es la esencia de la Fotografía y cuál es el enigma que hace que ciertas fotos le resulten tan fascinantes. De esta manera, el libro contiene, más que una teoría sobre la fotografía, una forma especial de enfrentarse a la imagen fotográfica (Sala-Sahanuja en Barthes, 2012).

Barthes comienza su texto haciéndose una pregunta ontológica con respecto a la Fotografía¹⁰, intentando ubicar el rasgo esencial que la distingue del resto de las imágenes. No obstante, rápidamente se da cuenta de que la Fotografía escapa a los intentos de clasificación

⁹ La connotación de la fotografía está conformada por sus elementos retóricos: composición, estilo, etc.

¹⁰ Escribo Fotografía con mayúscula cuando se refiere a esta en tanto concepto abstracto, y fotografía con minúscula cuando se trata de una foto en particular.

—en, por ejemplo, categorías retóricas: Paisajes, Objetos, Retratos, Desnudos—, que siempre terminan siendo exteriores a la Fotografía como objeto y sin relación con su esencia. Debido a esto, Barthes llega a la conclusión de que el noema de la Fotografía, su orden fundador, es la capacidad que ésta tiene de demostrar que su referente existió realmente. Y aclara Barthes (2012) que llama referente fotográfico “no a la cosa *facultativamente* real a que remite una imagen o un signo, sino a la cosa *necesariamente* real que ha sido colocada ante el objetivo y sin la cual no habría fotografía” (p. 120). Por lo tanto, el orden fundador de la Fotografía es la Referencia, el “Esto ha sido” del cual funciona como testimonio. Pero el autor reconoce asimismo que este noema puede ser vivido con indiferencia y que no es suficiente para explicar los modos en que ciertas fotografías lo afectan. Barthes decide entonces tender hacia la subjetivización y formular el universal de la Fotografía a partir de algunos movimientos personales. Primero, comienza observando que una foto puede ser objeto de tres prácticas: el *Operator*, el cual corresponde al hacer, es el Fotógrafo; el *Spectator*, el cual corresponde al mirar, somos aquellxs que observamos las fotos; y el *Spectrum*, el cual corresponde al experimentar, es aquél o aquello que constituye el referente de la Fotografía.

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

En consecuencia, Barthes desarrolla la noción de *punctum* en relación a la de *studium*, a la que define como “la aplicación a una cosa, el gusto por alguien, una suerte de dedicación general, ciertamente afanosa, pero sin agudeza especial” (Barthes, 2012, p. 58). Por medio del *studium* uno se interesa culturalmente por muchas fotografías, y es el *spectator* quien va a buscarlo, movido por un interés diverso, un gusto vago. El *studium* no contempla el afecto, a diferencia del *punctum*, el cual puede ser entendido como una marca que raya el *studium*, una herida, un punto sensible. Muy a menudo, el *punctum* es un detalle —es decir, un objeto parcial, pero que a su vez puede llenar toda la fotografía— azaroso de una foto, que no se puede buscar voluntariamente, sino que es este quien encuentra y despunta al *spectator*. En palabras de Barthes (2012), el *punctum* “sale de la escena, como una flecha, y viene a punzarme” (p.58). El autor toma el término de una palabra en latín, la cual designa una herida, un pinchazo o una marca hecha por un instrumento puntiagudo y remite también a la idea de puntuación. Barthes

(2012) menciona que las fotos “están en efecto como puntuadas, a veces incluso moteadas por estos puntos sensibles: precisamente esas marcas, esas heridas, son puntos” (p. 59).

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

He decidido trabajar con la categoría de punctum ya que encuentro en ella una posibilidad para dejarme atrapar por aquellos puntos de la fotografía que salen de la escena y vienen a interrumpirme. Al referirme al modo en que los punctum en estas fotografías me afectan, utilizo la palabra interrumpir en vez de punzar, prefiriendo la noción de val flores (2013) por sobre el término utilizado por Barthes. Esto se debe a que considero que la interrupción —en tanto excitación sexual repentina que otros cuerpos u objetos nos provocan— refiere de manera más precisa al modo en que estos puntos sensibles me impactan.

Las fotografías de este corpus me interpelan afectivamente en tanto representan un cuerpo que podría ser el mío. Al igual que Barthes, tomo la decisión teórico-política de negarme a reducir el afecto al hablar de cuerpos como el mío, y de prestar atención a lo que en la fotografía produce en mí, esa agitación interior, esa presión de lo indecible que quiere ser dicho. Al hablar de las fotografías del corpus, no es el *studium* el que me impulsa a hacerlo, sino que cada una de ellas me interrumpe, me impacta primero desde los afectos que en mí genera, y sólo en un segundo momento me permite mirarla y pensar en por qué lo hace. Tomo esta categoría en tanto quiero mantener ese recorrido en mi investigación: primero dejarme interrumpir, luego reflexionar acerca de ello.

Trozo

Otra de las categorías que uso al analizar el corpus de fotografías será la de trozo, desarrollada por Georges Didi-Huberman, filósofo e historiador del arte francés. Formado en saberes tan dispares como la historia del arte, el psicoanálisis, la filosofía posestructuralista y una interrogación antropológica del saber histórico propia de la *École des Hautes Études*

(Cabello, Lesmes y Massó, 2017), Didi-Huberman dedica gran parte de sus reflexiones a las imágenes consideradas como acto.

Me interesa hacer propio el modo de mirar las imágenes que este autor plantea en algunos de sus textos. Más allá de que en estos no proponga una metodología de trabajo fácilmente sistematizable, sí me resulta de utilidad ir rastreando, en el modo en que él analiza distintas imágenes, ciertas herramientas o modos de mirar que me permitan construir mi propio marco metodológico.

El modo en que el autor lleva a cabo su estudio de la imagen en *La invención de la histeria. Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière* (2007 [1982]) me llama especialmente la atención, ya que reflexiona acerca de la dimensión espectacular de las fotografías realizadas en la Salpêtrière en tanto gran máquina óptica. La Salpêtrière era el hospicio para mujeres de mayor dimensión en toda Francia, y en él se recluía a mujeres marcadas como indigentes, vagabundas, mendigas, epilépticas, “en una palabra: locas” (Didi-Huberman, 2007, p. 24). Uno de sus directores más famosos fue Jean-Martin Charcot, quien, dice Didi-Huberman (2007), “redescubrirá la histeria” (p. 7), a partir de su figuración y de su puesta en escena, las cuales siempre estuvieron al límite de una falsificación, una invención a partir del método experimental. El filósofo se centra en el análisis de las imágenes compiladas en las publicaciones de la *Iconographie photographique de la Salpêtrière* para dar a entender cómo la metodología clínica de Charcot —la cual se basaba en la visibilidad sistematizada, la puesta en escena y la noción de “vistazo” clínico— terminará inventando la Histeria, e imponiéndola como forma propia de la Salpêtrière. Encuentro en el estudio de estas fotografías hechas a cuerpos generizados de forma tan específica un gran antecedente, el cual me servirá para reflexionar acerca de los modos en que quiero abordar las fotografías de mi corpus. Estas también presentan a un cuerpo patologizado por el discurso médico; un cuerpo cuya clínica —la clínica de la intersexualidad, parafraseando a Didi-Huberman— se convierte en espectáculo, especialmente a través de las fotografías que de este se hacen.

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

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

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

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

De allí surge la crítica que el autor hace al punctum de Barthes, categoría a la cual —admite— la de trozo debe su existencia. Su crítica se basa en que “la noción de punctum parece perder en pertinencia semiológica lo que gana en pertinencia fenomenológica” (Didi-Huberman, 2010, p. 334). Esto se debe a que el punctum está, en tanto concepto fenomenológico, comprometido con el afecto y es expresable en términos de existencia y no de estructura. Según Didi-Huberman, Barthes capta la dimensión de acontecimiento de este accidente visible pero lo hace al precio de adquirir una “tonalidad afectiva” y de “celebración del mundo”. Debido a esto, en la categoría de punctum

ya no queda sustancia figurante que interrogar, sino solamente una relación entre un detalle de la escena del mundo y el afecto que lo recibe “como una flecha”. En ese sentido, habría que contemplar el punctum, no como un síntoma de la imagen, sino como el síntoma del mundo mismo, es decir, el síntoma del tiempo y de la presencia del referente: “fue”¹¹ —“la cosa estuvo ahí”— “absolutamente, irrecusablemente presente” [...] Tal vez podríamos decir que *La cámara lúcida* es el libro de la consciencia desgarrada del semiólogo: por la elección misma de su objeto, la fotografía, es un libro donde *lo intratable* teórico, es decir, en el fondo, el objeto del pensamiento sobre lo visible, está completamente rebajado al nivel del referente y del afecto. (Didi-Huberman, 2010, p. 334)

Siguiendo con esta crítica que Didi-Huberman (2010) hace al punctum, el autor propone que

la imagen — incluso fotográfica — sabe crear acontecimiento y *despuntarnos* fuera de todo “fue”: como los efectos de velos y auras debido a los “accidentes”, queridos o no, de la revelación fotográfica. (p.334)

En otras palabras, la imagen sabe crear acontecimiento, más allá de la referencia que hace de la cosa real, a través del trozo.

La categoría de trozo implica una reflexión acerca de una estructura, de la cual el trozo es el síntoma. A diferencia de Barthes, quien no parece haber pensado al punctum en relación a un sistema, Didi-Huberman explicita que el trozo hace trabajar una estructura significativa de manera disimulada. De allí la crítica que el autor dirige a la categoría de punctum, crítica de la cual yo me apropio solo en tanto pregunta: ¿es posible concebir la categoría de punctum

¹¹ Con este “fue”, Didi-Huberman se refiere al noema de la fotografía planteado por Barthes, que en este trabajo se expresa como el “Esto ha sido”.

acompañada por un sistema y pensar en estructuras que posibilitan que seamos punzados por ciertas fotografías y no otras?

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

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

Relacionando conceptos

Al igual que ocurre con la eroticidad, según la cual no ponemos el foco en todos los elementos al mismo tiempo, ni le damos el mismo nivel de atención a todos por igual, el *punctum* nos marca una distribución diferencial en la imagen de los puntos sensibles que punzan al *spectator*. Ambas categorías llaman la atención sobre el hecho de que aquellos cuerpos sobre los cuales ponemos el foco y aquello que nos punza de una imagen no será igual para todos: no todas las imágenes o los cuerpos nos afectarán de la misma manera. Atendiendo a la crítica de Didi-Huberman —quien no encuentra en el carácter fenomenológico de la noción de *punctum* lugar para una reflexión acerca del sistema— me pregunto nuevamente si esta categoría posibilita pensar la existencia de ciertas normas que, al igual que en la eroticidad, posicionan ciertas imágenes, corporalidades o puntos como agentes punzantes.

En las categorías de eroticidad, *punctum* y trozo, existe la idea de una falta de control o voluntad por parte del sujeto que es afectado por estos elementos. En la eroticidad, esta idea aparece a partir de la condición ek-stática del cuerpo —la cual se caracteriza por una desposesión y cuestiona la idea de un sujeto centrado en sí mismo— y a partir de la noción de interrupción —la cual interrumpe la agencia y obliga a recuperar el estado previo a ella—. Por otro lado, vemos que no se puede buscar voluntariamente como *spectator* al *punctum*, sino que es este el que sale de la imagen y me afecta. Por último, en la categoría de trozo, la idea de desposesión se hace visible a partir de su relación con el síntoma. Este refiere al paso

imprevisible e inmediato de un cuerpo a una crisis, por la cual el cuerpo suspendería la representatividad de sus gestos y parecería no poder emanar ninguna comunicación (Didi-Huberman, 2010). Así, el síntoma puede interpretarse como una interrupción de la agencia.

Tanto en la categoría de eroticidad como en la de trozo, es fundamental la idea de una estructura disimulada u oculta. Ambas vienen a decirnos que en cada suceso que pareciera ser una intrusión singular o un juicio subjetivo —como puede ser un accidente en la fotografía o un cuerpo que nos interrumpe en términos sexuales— existe un acontecimiento que está haciendo surgir parcial, contradictoria y disimuladamente una estructura, un marco de funcionamiento de ciertas reglas que permiten que ese suceso ocurra.

La decisión de analizar una serie de fotografías a partir de las nociones de punctum y trozo, más allá de que Didi-Huberman las separe por los niveles en que estas funcionan, se basa en una elección teórica, metodológica y política. Considero que, del mismo modo en que los cuerpos intersex desafían una concepción binaria de la identidad sexogenérica, un trabajo que aborde desde una mirada despatologizante los modos en que estos son representados debe aunque sea hacer el intento de no esencializar, de complejizar su abordaje teórico-metodológico, enlazando categorías y conceptos que provienen de distintas disciplinas y funcionan en distintos niveles, para ver qué tipo de análisis surge al entramarlas.

Teniendo esto en cuenta, me acerco a las fotografías permitiéndome ser interrumpida por aquellos puntos sensibles que salen de la escena y me afectan, y ensayo poner en palabras esos punctum que en un primer momento surgen a partir de la incapacidad de nombrar. Al mismo tiempo, me propongo reconocer aquellas zonas de las fotografías que me llaman la atención por su apariencia de accidentes de la representación, preguntándome de qué manera estas problematizan al objeto fotográfico, para lo cual recurriré a la categoría de trozo. El entrecruzamiento de estas dos operaciones me permite describir los modos de representación del cuerpo intersex en las fotografías, los cuales pongo en tensión con la eroticidad para reflexionar acerca del funcionamiento de las normas de distribución diferencial de lo erótico en relación a los cuerpos intersex.

En suma, comienzo identificando los punctum que me afectan y realizando un rastreo de los trozos en las fotografías. Estos elementos me permiten pensar la representación en la eroticidad del cuerpo intersex en estas imágenes, y en consecuencia, reflexionar acerca del funcionamiento de ciertas normas que regulan la aparición de los cuerpos intersex en las prácticas estéticas. Mi apuesta es, al igual que lo hace el trozo en la imagen, replantear las relaciones entre lo local y lo global, entre un análisis de las representaciones de un cuerpo

intersex en estas imágenes en particular y un análisis de los marcos normativos que permiten esas representaciones en la cultura en general.

Capítulo dos

En el capítulo anterior expuse los conceptos y categorías que componen el marco teórico-metodológico de esta investigación, señalando de qué manera ayudan a analizar el corpus de fotografías y reflexionar acerca de las preguntas que guían este trabajo. En este capítulo y el siguiente, llevo a cabo el análisis de la representación del cuerpo intersex y su relación con la eroticidad en cinco fotografías pertenecientes a la serie *INTER*me*.

Con el fin de analizar los puntos sensibles que me interrumpen en las fotografías de mi corpus, recurro a la categoría de punctum. Además, busco reconocer ciertas zonas de las fotografías que se resisten a una delimitación clara y que problematizan la representación alejándose de lo mimético. Para analizar estas zonas y el modo en que trastocan las relaciones entre lo local y lo global dentro de la imagen, utilizo la categoría de trozo. A partir de estas dos operaciones teóricas, describo los modos de representación del cuerpo intersex en el corpus de fotografías. De manera simultánea, respondo si estos modos de representación se relacionan con la eroticidad. Ahora bien, antes de poder responder a esta pregunta, considero necesario realizar un recorrido por algunas de las tradiciones fotográficas que delimitan la aparición de los cuerpos intersex. Establezco algunas relaciones entre estas tradiciones y mi corpus para pensar de qué manera las fotografías analizadas pueden estar reapropiándose o apartándose de algunas de las estrategias de aquellas tradiciones fotográficas para transformar sus sentidos.

En este capítulo comienzo presentando brevemente la serie fotográfica *INTER*me* y narro el proceso que me llevó a conformar mi corpus de análisis para este trabajo. Luego, me centro en el análisis de las fotografías a partir de la noción de punctum: reconozco los puntos sensibles que me interrumpen en las fotografías de mi corpus, y desarrollo las asociaciones que estos disparan. Dentro de estas asociaciones se encuentran dos tradiciones fotográficas que marcan hasta el día de hoy la representación de los cuerpos intersex en imágenes: la fotografía de diagnóstico de la intersexualidad y la fotografía de *freaks*.

La serie INTER*me

Del LaGrace Volcano es unx artistx y activistx intersex nacidx en California. Sus trabajos incluyen instalaciones, performance, películas y fotografías que recorren temáticas como la variación de género, la conectividad sexual y las mutaciones del cuerpo. Del se autodefine como unx “terrorista de género a tiempo parcial” y como una “mutación intencional”. En su trabajo son recurrentes los autorretratos fotográficos, dentro de los cuales

encontramos una de sus más recientes series, titulada *INTER*me*, la cual se interroga acerca de los límites del género y su cuerpo en tanto intersticial (Volcano, Prosser y Steinbock, 2016). La serie surge de una necesidad de lxx artistxx de representar tanto la comunidad oculta a la que ellx pertenece como a sí mismxx en modos que no había explorado antes (Volcano et al., 2016). Volcano cuenta que hizo las imágenes de la primera parte de la serie en un estudio armado en un espacio de almacenamiento en su casa, y que fue un proyecto muy solitario, hecho durante un momento en el que estaba “bastante deprimidx. Creo que estábamos esperando a que Mika [su hijx] nazca, así que fue una época bastante intensa” (D. Volcano, comunicación personal, 16 de septiembre de 2020). Volcano cuenta que comenzó a sacar las fotografías de su cuerpo desnudo y corpulento sin tener un plan bien pensado, y hacía sesiones de lagartijas, abdominales y ejercicio intenso antes de sacarse las fotos (Volcano et al., 2016).

Mi primer contacto con Del fue un momento crucial en mi proceso de tesis. El 26 de junio de 2019 me comuniqué por primera vez a través de su página profesional de Facebook. En el mensaje me presentaba como activista intersex de Argentina, le comentaba mi deseo de hacer un trabajo sobre intersexualidad y erotismo con su serie fotográfica *INTER*me* y que no había podido encontrar las imágenes en buena calidad. Su respuesta fue que ellx era lxx únicx que tenía los derechos de las fotos, así que le tendría que pedir a ellx. En mi segundo mensaje, intenté ser un poco más clara con respecto a mi historia personal, cómo había ingresado en el activismo, de qué se trataba mi tesis y cuáles eran mis intenciones al usar sus fotos. Su respuesta a este mensaje fue mucho más alentadora: me decía que me daba permiso para usar las fotografías y que le interesaría mucho saber por qué creía que la serie se ajustaba a mi interés por la eroticidad, ya que ellx no había pensado en las imágenes como eróticas. Desde ese momento, pasaron dos meses durante los cuales envié tres mensajes a Del contándole más sobre mi trabajo y pidiéndole que me enviara las fotos pero sin recibir respuesta. En septiembre de ese mismo año le pedí a Mauro Cabral, activista intersex de Argentina, que se comunicara con Del para comentarle que me conocía, ya que tenía la preocupación de que Del no se estuviera contactando conmigo debido a que no me conocía y no podía estar segurxx sobre mis intenciones. Mi inquietud se debía a que dentro de la comunidad intersex suele haber cierta precaución e incluso recelo con respecto a las personas que nos abordan para realizar trabajos académicos acerca de nuestra comunidad, o con respecto a personas que se presentan como intersex para conseguir un contacto más estrecho con nosotrxs en tanto objeto de estudio. A partir del contacto que Mauro estableció con Del, ellx respondió a mis mensajes, me agregó como amiga en su cuenta personal de Facebook y me pidió que le enviara mi proyecto de TFL

para traducirlo usando el traductor web y leerlo. Luego de haberlo leído, Del me envió la selección de cinco imágenes que son analizadas en mi tesis.

En julio del 2020 me comuniqué nuevamente con Del, luego de ver una serie de videos de conversaciones por Zoom en el marco de Sexuality Summer School: A Digital Prequel organizado por la Universidad de Manchester, en el cual Volcano conversa con Christie Costello acerca de la erótica del archivo desde una metodología feminista queer. En ese momento logramos acordar una videollamada que tuvo lugar el 16 de septiembre del mismo año. En mi tesis hago uso de algunos fragmentos de esa videollamada, ya que considero valioso el establecer alguna especie de diálogo con lx artista que realizó las fotografías y sus experiencias, haciendo arte desde una corporalidad que desafía las normas sexogenéricas binarias y un lugar de enunciación activista.

Como mencioné previamente, [la selección de fotografías](#) que forman parte de mi corpus corresponde a un criterio de disponibilidad: al contactarme con Del en 2019, estas son las fotos que ellx me dio permiso para usar y compartió conmigo. En la serie *INTER*me*, que comenzó en 2011 y aún sigue en desarrollo (D. Volcano, comunicación personal, 16 de septiembre de 2020), hay otras fotografías que no forman parte de esta selección, y que no se encuentran publicadas online. Algunas de ellas sí fueron publicadas en el texto de Volcano et al. (2016), entre las cuales hay unas que muestran el cuerpo de Del desnudo dentro de una caja, con su rostro cubierto por una tela o atado con hilos. El fondo de estas imágenes es la cuadrícula del sistema Lamprey¹².

Entre los antecedentes que trabajan con esta serie, podemos encontrar los textos de Steinbock (2014) y de Volcano et al. (2016).

Steinbock (2014) trabaja a partir del aspecto técnico de la serie de fotografías *INTER*me*, teniendo en cuenta la particular forma de revelado utilizada por la Polaroid 665. La autora reflexiona acerca de cuál es la apuesta y cuáles son las consecuencias de que un negativo fotográfico genere y refleje la propia imagen de lx artista, y considera que la negatividad de la serie no es sólo fotográfica, sino también afectiva, ya que investiga la política de los sentimientos negativos hacia la mortalidad (Steinbock, 2014). Con respecto a esto, Volcano dice que el material que utiliza es analógico y muy precario. La película que se utiliza en la Polaroid 665 fue discontinuada en 2006 y hoy en día se consigue en pocos lugares a un precio elevado. Esto hace que las imágenes hechas con esta película blanca y negra tengan un

¹² El sistema Lamprey se utilizaba para clasificaciones raciales, sexuales y médicas a partir de una fotografía antropométrica. Este sistema de cuadrículas fue desarrollado por John Lamprey en la década de 1870 y estaba pensado para realizar comparaciones interraciales entre cuerpos (Sturm, 2014).

atractivo especial y mágico para Volcano, debido a que los elementos que las conforman son precarios, poco comunes, difíciles de encontrar. “Nunca se sabe si funcionará o no. Me gusta eso. El proceso de hacerlas es un trabajo muy lento. No es como el trabajo digital en el que hago mil imágenes” (D. Volcano, comunicación personal, 16 de septiembre de 2020). Volcano también piensa en su trabajo como lento “no únicamente en cuanto al proceso tanto interno como externo por el que paso para hacerlo, sino en cuanto a que cuando la gente lo ve, no le resulta fácil digerirlo. Queda grabado en su memoria y deben procesarlo en una forma en la que tal vez no deberían hacerlo si fuese muy familiar” (D. Volcano, comunicación personal, 16 de septiembre de 2020).

En Volcano et al. (2016) se da una conversación entre lxs tres autorxs acerca de esta serie, en la cual reflexionan sobre la representación fotográfica de cuerpos culturalmente abyectos y la fina línea que los separa de los cuerpos como objetos de deseo. Además, el texto analiza los modos en que la serie se distancia de las convenciones del retrato como género fotográfico, al aparecer el sujeto fotografiado de espaldas, lo cual rechaza la idea del rostro como sitio clave de la identidad. Además lxs autorxs comparan estas fotografías con la fotografía médica de cuerpos intersex, debido a que la serie no documenta los genitales de lx artistx, sino que presenta a sus manos como uno de los sitios en donde yace la subjetividad (Volcano, 2016). La serie *INTER*me* funciona entonces distorsionando la superposición de regímenes visuales que producen a la intersexualidad como un concepto anatómico decimonónico, el cual borra a las personas intersex como sujetos políticos (Volcano, 2016). Por último, este texto trabaja con la categoría de punctum de Barthes para referirse a la fotografía del vientre embarazado de la pareja de Volcano que aparece en medio de uno de los trípticos de fotografías.¹³ Volcano ha llamado a esta fotografía “The pregnant punctum” ya que desafía la integración de la serie y su lectura en términos de narración lineal. Esta fotografía funciona como una interrupción en la serie, y representa una serie de interrupciones en la vida de Volcano causadas por el hecho de tener unx hijx y convertirse en MaPa —contracción de mamá y papá—.

Dos tradiciones fotográficas presentes en mi análisis

Al analizar las fotografías de mi corpus a partir de la categoría de punctum, me detengo en dos tradiciones fotográficas que atraviesan la representación del cuerpo intersex: la

¹³ Cabe aclarar que ese tríptico en particular no forma parte del corpus de análisis del presente trabajo.

fotografía de diagnóstico de la intersexualidad y la fotografía del *freak show*, espectáculo de variedad que presenta personajes con capacidades o características físicas inusuales, sorprendentes o grotescas.

Fotografía de diagnóstico de la intersexualidad

En su surgimiento durante la segunda mitad del s. XX, la fotografía se instaló en el discurso médico como un nuevo medio de producción de la verdad del sujeto patologizado. Esto se debió a que la fotografía fue considerada durante mucho tiempo el medio de reproducción de la realidad “tal cual es” por excelencia: se creía que la fuerte carga de subjetividad presente en la pintura o el dibujo, los cuales hasta ese momento eran los encargados de representar los órganos o cuerpos humanos, se encontraba ausente en la fotografía, la que reproducía al referente tal cual es en realidad. Esta idea abonó al establecimiento de un tropo realista de la fotografía (Laso Chenut, 2017).

La idea de una imagen que autentifica la existencia del referente, que funciona como garante de la existencia misma de este (Didi-Huberman, 2007), aportó a la concepción de la fotografía como el medio ejemplar para figurar distintas patologías en materiales de divulgación, formación o diagnóstico médico. Didi-Huberman (2007) habla incluso de una “infatuación por la fotografía” (p. 60) por parte de la psiquiatría, la cual consideraba a aquella una huella indiscutiblemente fiel al momento de cristalizar en una imagen los casos de locura; pero la imagen fotográfica no “reproduce sin más” su referente. Debido a la escenificación que ejerce sobre los cuerpos, la fotografía nunca presenta a su modelo tal cual es, sino que lo presenta en tanto simulacro de ese referente real (Didi-Huberman, 2007). Esta escenificación se produce haciendo aparecer ciertos elementos dentro del espacio de representación y dejando otros fuera, modificando ángulos y planos dependiendo de aquello sobre lo que se desee llamar la atención y codificando ciertas poses o modos de aparición de los cuerpos fotografiados. Por ejemplo, la fotografía de diagnóstico de la locura, al igual que el retrato fotográfico, se centraba en el rostro, debido a que este era considerado la superficie corporal que hace visibles los movimientos del alma. Este punto es relevante para nuestra investigación debido a que en la fotografía de diagnóstico de la intersexualidad el centro de la imagen cambia hacia otros órganos, que serán los que contengan “la verdad” sobre el sujeto patologizado. De esta manera, se rompe con la tradición pictórica del retrato al desplazar del rostro a los órganos sexuales la representación de la verdad del sujeto (Preciado, 2009).

En este tipo de fotografías, muchas veces se muestran los genitales en primer plano, mientras que el sujeto fotografiado permanece oculto como tal frente a la cámara. Los genitales suelen ser abiertos y mostrados por una mano externa, la cual sirve como comparación entre el tamaño del clítoris y el del dedo índice que lo señala, por ejemplo (Cabral y Benzur, 2005). En las fotos en que sí aparece el resto del cuerpo fotografiado, los ojos o el rostro están cubiertos por un rectángulo o un círculo negro o blanco. Si bien la medicina interpreta este gesto como un modo de proteger la privacidad del paciente, este revela en realidad la imposibilidad del paciente de acceder a la representación como agente (Preciado, 2009). Sumado a esto, las fotografías médicas de cuerpos intersex suelen conllevar distintos problemas éticos. Estos consisten en que muchas veces no se les comunica a estas personas que están siendo fotografiadas, o no se les informa debidamente en qué lugares o publicaciones será mostrada su fotografía, o son manipuladas para dar su consentimiento. Para ello se utilizan argumentos como, por ejemplo, una disminución en los costes de las intervenciones que no son cubiertas por las obras sociales, o la invaluable ayuda que esta exposición será para el “avance urgente y necesario” del campo médico y científico.

Para caracterizar más en profundidad este tipo de fotografía, nos remontaremos junto a Cascais (2017) a la fotografía de diagnóstico de la intersexualidad en Portugal durante el s. XX. Esta tenía como objetivo principal preparar el camino para la corrección quirúrgica a partir de un diagnóstico de dimorfismo sexual. Estas fotografías estaban caracterizadas por un marcado voyeurismo y un paradigma indicativo, ya que intentaban detectar signos externos que permitiesen entender el significado interno del fenómeno. Por lo tanto, su objetivo era determinar el “sexo verdadero” del sujeto y prescribir una identidad no ambigua en términos del binarismo de los sexos. El medio fotográfico intentaba, así, definir contornos, buscando acercarlos más a lo femenino o a lo masculino. En último término, la utilidad de la fotografía de hermafroditas en tanto signo interpretativo no radicaba en mostrar cómo era el individuo para permitirle seguir siendo de esa forma, sino indicar qué debía hacerse para “normalizar” su condición.

A lo largo del análisis de las fotografías de mi corpus, observo rastros de la fotografía de diagnóstico de la intersexualidad en tanto tradición fotográfica. Esto me permite describir ciertas estrategias representativas, gestos y poses de esta tradición que son retomados en el corpus, y los modos en que esas reappropriaciones resignifican esos elementos.

Fotografía de freaks

El cuerpo intersex tiene una larga vinculación con la cultura circense y lo *freak* a partir de la exhibición de la figura del hermafrodita a modo de animal de feria, un cuerpo anormal que genera incomodidad al tiempo que curiosidad (Platero Méndez y Rosón Villena, 2012). Uno de los personajes más famosos de los *freak shows* es el de la mujer barbuda, figura estrechamente vinculada a la del hermafrodita en tanto cuestiona la identificación sexogenérica del cuerpo en términos binarios.

El término *freak* carece de una traducción precisa, pero suele ser pensado en relación a “una serie de palabras que son o buscan ser descalificativas: anormal, extraño, monstruoso, raro... extravagante” (Giménez Gatto, Chávez Mondragón y Díaz Zepeda, 2018, p. 11). La teoría *freak* se ocupa del estudio del monstruo en tanto criatura fronteriza que merodea los bordes del saber y del sentido (Giménez Gatto, en Giménez Gatto et al., 2018), figura que remite al desorden, caos o fealdad, que permite la construcción y constatación del orden social y la definición y comprensión de los cuerpos considerados normales a partir del ejercicio de uniformar y sancionar lo diferente (Platero Méndez y Rosón Villena, 2012).

La fotografía ocupó un lugar importante en la lógica del espectáculo circense a partir del uso de tarjetas de visita con retratos de lxs artistas, un souvenir que podía ser adquirido por lxs espectadores. Este formato fotográfico fue desarrollado en 1850 y permitía producir de seis a doce tomas en una sola placa. Debido a su bajo costo de producción y su tamaño, las tarjetas de visita se volvieron accesibles y especialmente llamativas para la clase media, que solía coleccionar retratos de celebridades. Dentro de estas colecciones se encontraban las de artistas del *freak show*. Estas tarjetas cumplían con el objetivo de validar la existencia única de estxs como curiosidades vivientes, permitían a lxs espectadores revivir el encuentro con lx artista de forma fetichista, y contribuían a la máquina de consumo de estos espectáculos (Moeschen, 2005).

Según Moeschen (2005), existen algunas políticas de representación fotográfica compartidas por la fotografía médica y las tarjetas de visita de los espectáculos circenses. Las fotografías de *freaks* y las de diagnóstico médico de la intersexualidad perseguían el mismo fin: contener y controlar los significados generados por estas corporalidades anormales, disminuyendo de esta manera su amenaza al sistema sexo-género binario y patriarcal. A través de una puesta en escena y ciertas tecnologías de la representación que recurrían a tipologías propias de las tarjetas de visitas de los *freak shows*, las fotografías médicas representaban a las

corporalidades intersex como pertenecientes al mundo de la fantasía o lo espectacular, mientras mantenían su pretensión y autovalidación como medio de reproducción objetivo de la realidad en tanto fotografía científica. Esta objetividad resulta desmentida al trazar lo que Moeschen (2005) llama un “rastros performativo” entre ambas tradiciones fotográficas, y demostrar que estas forman una relación recíproca con imbricaciones representacionales y políticas.

Las tarjetas de visita del *freak show* acentuaban las características fantásticas de sus artistas a partir de ciertas estrategias o dispositivos, tales como la utilización de accesorios, disfraces y poses específicas que buscaban aumentar el contraste entre sus caracteres corporales y la norma o potenciar su apariencia exótica. Se solía fotografiar a enanos en sillas de gran tamaño y a gigantes en sillas pequeñas; las vestimentas de personas gordas solían ser rellenas con telas para aumentar su tamaño; se adulteraban los negativos fotográficos pintando pelos en ellos si esta era la característica propia de lx artista representadx. Las fotografías tomadas a las mujeres barbudas, por ejemplo, solían mostrar a la artista en poses femeninas, usando vestidos a la moda y con su cabello arreglado en un tocado, lo cual buscaba acentuar el contraste entre la representación del género femenino de la artista y su vello facial, el cual la codificaba como masculina (Moeschen, 2005).

La fotografía médica hace uso de estrategias similares para representar al cuerpo anormal. Entre estas estrategias, se encuentra la de utilizar un entorno doméstico y privado —a partir de locaciones, muebles y accesorios— para generar una sensación de intimidad con lx espectadorx, mientras que las poses del sujeto fotografiado —parado de frente a la cámara o acostado con las piernas abiertas, en posiciones rígidas— llaman la atención sobre la manipulación o dirección de lx fotógrafx o médicx (Moeschen, 2005). En este tipo de fotografías se busca, además, llamar la atención sobre aquella característica biológica considerada anormal poniéndola en primer plano o en una posición central —tal como ocurría con aquella característica del *freak* que quería resaltarse—, y los órganos sexuales suelen ser medidos en relación a otro elemento del mundo, como instrumentos de medición, manos o dedos de lxs médicxs —tal como ocurría con el mobiliario o los accesorios en la fotografía de *freaks*—.

Al igual que con la fotografía de diagnóstico de la intersexualidad, exploro ciertos rastros de la fotografía de *freaks* en las fotografías de mi corpus, y describo los elementos que el corpus retoma de esta tradición fotográfica y de qué modo se los reapropia.

Ampliando las imágenes

Mi corpus de análisis está compuesto por las siguientes fotografías pertenecientes a la serie *INTER*me* de Del LaGrace Volcano. Las imágenes están numeradas para poder referirme a cada una de manera clara.



Fotog. 1

Fotog. 2

Fotog. 3

Fotog.4

Fotog. 5

Evocación de un proceso

En las [fotografías 2](#) y [3](#) hay un primer marco gris que ocupa los extremos de la fotografía; dentro de ese, hay otro marco gris más oscuro. En este segundo marco se esparcen pequeñas manchas blancas y negras y aparece una línea negra con contornos blancos luminosos y saturados. La línea es irregular y se abre paso hacia el interior de la fotografía, invadiendo el fondo de la imagen y la figura de Del. Llamaré a estas manchas y líneas **quemaduras**, debido a su similitud con un papel siendo consumido por el fuego. Como veremos en el capítulo siguiente, la noción de lo que arde está muy presente en esta serie fotográfica y abre distintas posibilidades de lectura.

Los marcos “quemados” de estas fotografías se asemejan a los de las placas fotográficas del s. XIX. La placa de colodión húmedo es un método de revelado que surgió a mediados del s. XIX. El colodión era una especie de barniz líquido que se vertía a una placa de vidrio, y era sensibilizado en nitrato de plata.

La placa debía permanecer húmeda durante todo el proceso de revelado. Mientras que el daguerrotipo —procedimiento fotográfico que se realizaba sobre una placa de plata o cobre— requería largos tiempos de obturación, e incluso sillas especiales para que el sujeto fotografiado mantuviera la misma posición durante varios minutos, el colodión húmedo redujo notablemente el tiempo de exposición necesario para tomar la imagen. Además, permitía algo que el daguerrotipo no: hacer copias de una fotografía a partir de un negativo. El inconveniente principal de esta forma de revelado era que los fotógrafos, al tomar imágenes en exterior, debían trasladarse con tiendas de campaña y carruajes adaptados como laboratorios, ya que la placa debía ser preparada antes de la toma y la fotografía debía ser revelada inmediatamente después de tomarla. Otro inconveniente era la fragilidad de las placas de vidrio, que podían

rayarse o quebrarse fácilmente, dañando de esa forma el negativo a partir del cual se hacían las reproducciones (Sougez y Pérez Gallardo, 2003). El colodión húmedo fue la técnica de revelado más utilizada por Nadar, famoso fotógrafo francés, y fue la que utilizó para el revelado de su serie de nueve fotografías de un “especimen hermafrodita” realizadas en 1860 a solicitud del médico Armand Trousseau, jefe del Hospital Municipal de París. Estas fotografías constituyen una de las primeras representaciones modernas de la intersexualidad y según Giménez Gatto (2016) “trazan, de manera inaugural, las líneas de visibilidad que fijarán, sobre el nitrato de plata, una singular corporalidad hermafrodita, producto de la complicidad entre la mirada clínica, el examen médico y la representación pornográfica” (p. 26).

El hecho de que los marcos de las fotografías de Volcano evoquen los marcos de las placas de colodión húmedo, técnica con la que fue realizada una de las primeras series fotográficas en mostrar un cuerpo intersex, constituye una manera de la artista de reapropiarse de la tradición de la fotografía de diagnóstico. Retomando una de las características propias de la técnica utilizada para tomar y revelar imágenes típico de la época en que se produjeron las primeras apariciones de un cuerpo intersex en este medio, las fotografías de Volcano irrumpen en una tradición específica de la representación del cuerpo intersex. La serie *INTER*me* se reapropia de un elemento específico del lenguaje fotográfico de esa época: las marcas producidas por el vertido del colodión sobre la placa de vidrio. Este gesto despoja a la fotografía médica decimonónica del monopolio para definir los modos en que los cuerpos intersex son representados, utilizando otras herramientas y modos de mostrar al cuerpo intersex distintos a los utilizados en aquella tradición, tal como será desarrollado en los apartados siguientes.

Un proceso precario

Otro de los aspectos compartidos por las placas de colodión húmedo y las fotografías de la serie *INTER*me*, es el alto nivel de precariedad de su proceso. Ambos utilizan negativos que podrían fácilmente dañarse, impidiendo así la reproducción de la imagen: al igual que las placas de colodión, la película con la que fueron tomadas las fotografías de la serie *INTER*me* también corre numerosos riesgos que serán explicados a continuación.

Las fotografías en la serie *INTER*me* fueron tomadas utilizando una película Polaroid 665. Esta película se caracteriza por producir imágenes en blanco y negro, y por seguir un proceso fotoquímico diferente al que siguen otras películas fotográficas.

Tal como Steinbock (2014) explica, en la fotografía convencional la exposición lumínica produce un negativo en una película sensible. Luego se lleva a cabo el positivado de

ese negativo en el cuarto oscuro, proceso que permite trasladar la imagen a otros soportes y reproducirla cuantas veces se desee. En cambio, la película Polaroid 665 genera tanto una impresión positiva como negativa, a partir de una sola exposición en un solo medio. Es decir, produce una imagen positiva instantánea al igual que el resto de las películas Polaroid, pero a diferencia de estas, crea al mismo tiempo un negativo que luego permitirá crear nuevos positivos a partir de un proceso de revelado.

El proceso que se sigue al usar la película Polaroid 665 es el siguiente: se carga la película en la cámara, se presiona el disparador y se debe extraer cuidadosamente el papel fotográfico a través de la ranura. En este se encuentran pegadas entre sí la instantánea positiva y la imagen negativa, las cuales son separadas tirando de las esquinas de ambas. Para ver la instantánea positiva hay que esperar unos minutos como sucede con cualquier otra película Polaroid. El negativo, en cambio, debe ser limpiado con agua o sulfito de sodio, lo cual elimina los químicos sobrantes y muestra la imagen negativa de la fotografía tomada. Este último paso hace que el proceso sea un tanto precario: demasiado tiempo de lavado puede borrar la imagen, o puede ocurrir que el agua deje marcas en la fotografía (Steinbock, 2014). Además, esta película se caracteriza por tener un ISO 80, el cual es considerado bajo. La sensibilidad ISO es un valor que mide la capacidad que tiene el sensor de la cámara para captar luz al momento de tomar la fotografía. En fotografía analógica este valor viene determinado por la película que se utiliza, a diferencia de la fotografía digital, en la cual viene establecido por las propiedades de la cámara fotográfica. A valores bajos de la sensibilidad ISO, el sensor es menos sensible a la luz; mientras que a valores altos, el sensor tiene más sensibilidad a la luz.

Tal como lo explica Volcano en Steinbock (2014), la instantánea positiva se vuelve en gran parte irrelevante al usar esta película, ya que aquella debe ser sobreexpuesta para conseguir un negativo con mayor contraste, que permita a su vez generar nuevos positivos. Teniendo en cuenta que la intención de Del al tomar estas fotografías es la de generar un negativo que permita a su vez generar nuevos positivos, y que la Polaroid 665 posee un ISO bajo, se debe sobreexponer la instantánea positiva, es decir, “quemarla” o saturarla de luminosidad para poder obtener el contraste necesario en el negativo para que en el revelado se vea la imagen. Si no se sobreexpusiera el positivo, el negativo saldría demasiado oscuro como para ser revelado en otros positivos y que se viera la imagen.

Otro de los riesgos a los que Volcano se expone durante el revelado y que convierten al proceso en precario es el de solarizar las imágenes. La solarización es un fenómeno por el cual la imagen invierte su tono de modo total o parcial, lo cual hace que las zonas oscuras aparezcan como zonas de luz y viceversa. Durante el revelado de esta serie fotográfica, Volcano

ha tomado la decisión de exponer el negativo a un flash de luz para crear una línea negra visible alrededor de su cuerpo, el cual aparece más luminoso (Steinbock, 2014), y al hacerlo se arriesga a sobreexponer el negativo e invertir los tonos de toda la fotografía.

Por último, otro de los aspectos que hacen precario al proceso es que la película Polaroid 665 dejó de fabricarse en 2006, lo cual la convierte en antigua y poco común. Por este motivo, Volcano debió comprar esta película por internet a precios elevados, corriendo el riesgo de que esta se encontrara expirada o fuera inútil.

Tal como mencioné en el capítulo uno, dos de las nociones que sirven de soporte teórico para investigar sobre los lugares que los cuerpos ocupan en la cultura son los de precariedad y precariedad. Teniendo en cuenta estas nociones y su productividad para reflexionar sobre la exposición diferencial de ciertas vidas a la violencia y el daño, resulta útil para esta investigación relacionar la noción de precariedad con el proceso por el cual son tomadas y reveladas las fotografías de esta serie. Podemos considerar que estas fotografías surgen de un proceso caracterizado por un alto nivel de precariedad, debido a que están constantemente expuestas a ciertos riesgos que amenazan su existencia. Estos riesgos, causados por los distintos procesos químicos y físicos a los cuales se ven sometidas las fotografías, generan toda una estética de lo precario, en la cual cada elemento del proceso se caracteriza por una exposición incrementada al daño. La utilización de un medio precario —película antigua y discontinuada— y la exposición de las fotografías a ciertos riesgos durante la limpieza del negativo y el proceso de solarización en esta serie no es fortuita: nos recuerda los peligros y la exposición diferencial a la violencia, el daño y la muerte a la que están expuestos los cuerpos intersex desde su nacimiento, por poner en jaque los esquemas preconcebidos de un sistema sexogenérico biologicista y binarista. Cada peligro que estas fotografías atraviesan en el proceso de ser tomadas y reveladas, cada uno de estos riesgos que amenazan sus existencias, evoca la condición políticamente inducida mediante la cual los cuerpos intersex son más expuestos a daños y violencias en relación a otros cuerpos que responden a las normas binarias.

Representación no binaria

Para poder describir los modos en que estas fotografías representan al cuerpo intersex, resulta de utilidad analizar la iluminación, la clave en que están tomadas, las líneas que las componen y las texturas presentes.

En las fotografías la luz es dura, es decir que llega de forma puntual al sujeto, provoca una transición brusca entre las sombras y las luces, un nivel de contraste alto y destaca la textura

de la piel. Este tipo de luz resulta agresiva en términos connotativos y suele ser utilizada en los retratos para hacer que una persona se vea ruda.

La clave fotográfica se refiere a la luz más intensa en la imagen, la cual marca el esquema general de las luces en la foto. En estas fotografías la clave es baja, es decir, predominan los tonos oscuros y se utiliza una cantidad mínima de luz distribuida de forma estratégica y que se dirige solo a las partes que interesan del sujeto u objeto retratado. Las fotos con esta clave suelen ser fotos oscuras, estar cargadas de misterio, poseer bastante contraste y un aspecto que endurece la escena.

En el corpus de fotografías hay ciertas líneas curvas que delimitan el contorno del cuerpo, especialmente en la zona de los brazos, los pechos, las caderas, los muslos y las nalgas. La línea curva se relaciona con la vida y el movimiento, es la más cercana a las formas “naturales” y la más utilizada en las fotografías del cuerpo humano, sobre todo, femenino (Pariante Fragoso, 1990). El cuerpo se encuentra demarcado por una línea oscura formada a partir de la solarización de las fotografías en el proceso de revelado, lo cual genera cambios bruscos en la luminosidad y llama la atención sobre las líneas curvas previamente mencionadas.

Pueden reconocerse distintas texturas en la superficie corporal de Del, como aquella causada por las depresiones y elevaciones en la superficie de la piel, las cuales son acentuadas por los cambios de iluminación. Otras texturas son producidas por el vello corporal, por la intensidad de la luz, o por los tatuajes y la topografía de la piel —marcas, poros, lunares, entre otros—.

Las depresiones y elevaciones en la piel están marcadas por contrastes acentuados en la luminosidad. Las primeras son identificables a partir de líneas sombreadas o en tonos oscuros, y las elevaciones, a partir de zonas de la piel más luminosas o en tonos claros. En la [fotografía 2](#) puede verse un cambio brusco en la luminosidad de la espalda a la altura de la columna vertebral, el cual denota una depresión en la zona y se asemeja a una línea que sigue la columna.

Otro cambio en la textura se da a partir de la presencia de vello corporal en la superficie de la espalda, debajo de la nuca y entre los trapecios, en los hombros, los brazos, el pecho y en la zona de las costillas. También hay otras marcas como estrías y celulitis en la zona de las nalgas y los muslos. Por último, el tatuaje con forma de cadena que rodea la cintura y se une a una figura circular con puntas (que se asemeja a un sol o una flor) alrededor del ombligo, el tatuaje de la guarda de color negro que rodea el antebrazo derecho, y las dos cicatrices horizontales debajo de los pectorales aportan otra capa de textura.

Todas estas marcas contribuyen a la representación de un cuerpo que no puede conformarse ni lo hará (Volcano, comunicación personal, 11 de octubre de 2019) a las normas de género y de juventud obligatoria. La coexistencia de líneas curvas y rectas y de variados niveles de textura en la piel destacan aquellos elementos que hacen que este cuerpo se desvíe de los marcos que establecen cómo es representado un cuerpo masculino —líneas rectas— o femenino —líneas curvas, iluminado con luz suave— y cómo son representados los cuerpos que aparecen en las fotografías de desnudos —cuerpos jóvenes con piel tersa, iluminados con luz suave para alisar imperfecciones—.

Algunas de las normas que rigen con más ímpetu a nivel social y cultural sobre las corporalidades son las normas de género —marcadas por la heterosexualidad obligatoria—. ¹⁴ Estas normas culturalmente inteligibles instauran la necesidad de una coherencia y una continuidad causales entre sexo biológico, géneros culturalmente conformados y deseo sexual; y exigen, por lo tanto, “la producción de oposiciones discretas y asimétricas entre ‘femenino’ y ‘masculino’, entendidos estos como atributos que designan ‘mujer’ y ‘hombre’” (Butler, 2007, p. 72). Estas oposiciones son siempre binarias y se fundan en la capacidad de cada término de definir al otro, ya que “uno es su propio género en la medida en que uno no es el otro género, afirmación que presupone y fortalece la restricción de género dentro de ese par binario” (Butler, 2007, p.80). Teniendo esto en cuenta, la representación de una corporalidad que escapa a las convenciones de la composición del retrato fotográfico en cuanto a los modos de representar ‘lo femenino’ y ‘lo masculino’ aparece desarticulando ciertas normas identitarias de género. Mientras que las líneas rectas y curvas se consideran antagónicas desde un punto de vista compositivo (Pariente Fragoso, 1990), estas coexisten en la representación del cuerpo intersex en nuestro corpus. Este cuerpo no encaja dentro de los modelos corporales hegemónicos, y puede enlazar en una misma imagen líneas rectas, en general asociadas a lo masculino y a la firmeza, y líneas curvas, en general asociadas a lo femenino.

Resulta productivo para esta investigación remarcar la manera en que la representación de esta corporalidad desarma esas normas incluso en una de las fotografías que menos muestra caracteres corporales considerados como marcas sexuales por el discurso médico, como sucede en la [fotografía 2](#). La representación del cuerpo de Del, en tanto desarticulador de las normas binarias de género, excede en esta serie, y particularmente en esta fotografía, el

¹⁴ La heteronormatividad es el régimen según el cual la única forma aceptable y normal de expresión de los deseos sexuales y afectivos, así como de la propia identidad, es la heterosexualidad. Tal como se explica en este apartado siguiendo a Butler (2007), este régimen presupone que lo masculino y lo femenino son sustancialmente complementarios.

cuestionamiento del sexo biológico. El hecho de que el cuerpo de Del varíe de manera congénita respecto del modelo corporal “masculino/femenino” hegemónico, no implica ya de por sí una representación que escapa a las normas de reconocibilidad sexogenérica impuestas sobre los cuerpos, sino que esta representación está lograda a partir de un trastocamiento de las convenciones del retrato fotográfico y la fotografía de desnudos. Mientras que en otras fotografías de la serie sí son visibles ciertos caracteres sexuales primarios y secundarios del cuerpo —lo cual podría hacernos pensar que el trastocamiento de las normas sexogenéricas en la representación del cuerpo intersex está directamente relacionado a la visibilización de aquellos— en esta fotografía lo único visible es la parte posterior del cuerpo de Del. Sus brazos, espalda, nalgas y muslos no son identificables en términos genéricos binarios hegemónicos, y no hay algún elemento inherente a este cuerpo que lo defina en esos términos. El modo en que esta representación de un cuerpo intersex trastoca las normas hegemónicas de representación de los cuerpos en términos sexogenéricos no está constituido por alguna característica propia a esta corporalidad, sino que se basa en la alteración de las convenciones de la fotografía de rostros y cuerpos desnudos.

Otra de las normas representacionales a la que este cuerpo no se somete, es la juventud obligatoria. Para referirnos a este tema, resulta de utilidad retomar el concepto de edadismo —*ageism* en inglés—. El edadismo refiere al proceso por el cual se estereotipa y discrimina de forma sistemática a adultxs mayores; estos estereotipos son compartidos por la población en general y persisten a través del tiempo (Loos e Ivan, 2018). Debido a estos estereotipos, la representación de la vejez en el campo de las imágenes suele ser censurada como si fuera algo obsceno y vergonzoso, que debería permanecer oculto o solamente exhibido recurriendo a los filtros y retoques operados por el “cuidado de sí” —estilo de vida activo, productos de dermocosmética, intervenciones quirúrgicas— y los “bisturís digitales” —programas informáticos que permiten retocar imágenes audiovisuales— (Sibilia, 2016). Existen, entonces, ciertas estrategias de censura implícita de los medios de comunicación gráficos y audiovisuales, que evitan mostrar o retocan las imágenes de cuerpos viejos con técnicas depuradoras o alisadoras, insinuando que ostentar impudicamente estos cuerpos, equivaldría a practicar una nueva forma de obscenidad (Sibilia, 2016, p.47).

La serie *INTER*me*, desafía este tipo de representaciones a partir de la visibilización de las marcas del paso del tiempo en el cuerpo. Estas imágenes rechazan el mandato de esconder o suavizar esas marcas, poniéndolas, por el contrario, en evidencia a partir del uso de una luz dura, que resalta la topografía y la textura de la piel. Estas fotografías desafían las representaciones estereotipadas de los cuerpos viejos como pasivos, poco saludables y poco

deseables mostrando un cuerpo con arrugas, manchas y celulitis en una pose activa, que transmite fuerza física —tal como veremos en el apartado siguiente— y plantea al menos la posibilidad de que ese cuerpo pueda ser deseado por unx otrx.

El cuerpo *freak*

Entre las tradiciones fotográficas que representaban cuerpos que escapaban de las normas de género y de juventud obligatoria mencioné la fotografía de *freaks*. En este corpus se hacen presentes ciertas estrategias de la fotografía de *freaks* y del ámbito circense en las fotografías 2, 4 y 5.

En la [fotografía 2](#) la espalda de Del se encuentra erguida y los brazos elevados a la altura de los hombros. Los antebrazos forman un ángulo recto con los laterales de la espalda, los codos se encuentran flexionados de manera que las manos, cerradas en puños, apuntan hacia las orejas. Esta postura de los brazos hace que el cuerpo se encuentre en una posición de expansión: busca ocupar espacio dentro de la fotografía, instalar su presencia. En la [fotografía 5](#) vemos que el brazo derecho se encuentra también elevado a la altura de los hombros, con el codo flexionado y la mano en puño apuntando hacia el rostro de Del. Su brazo forma un ángulo recto con su torso, y su antebrazo un ángulo recto con su brazo. El ángulo recto se asocia en el lenguaje fotográfico con la solidez y el equilibrio. Las posiciones de los brazos en ambas fotografías son comúnmente utilizadas para denotar fuerza, y me remiten al ámbito circense o *freak* a partir de su relación con la figura del hombre forzado.

Al hablar sobre las tarjetas de visita del *freak show*, mencioné que estas utilizaban ciertas estrategias específicas para acentuar las características fantásticas de lxs artistas fotografiadxs. La posición de los brazos de Volcano en las [fotografías 2](#) y [5](#), cita una de las poses típicas de los hombres forzados en sus tarjetas de visita. Esta pose, sumada a la contracción de bíceps y antebrazos, les permitía destacar sus músculos, generar la sensación de fuerza sobrehumana y subrayar el contraste que había entre el tamaño de sus músculos y aquel considerado dentro de la norma. Esta pose se sigue asociando incluso hoy en día con la demostración de fuerza física y es utilizada como medio para evidenciar y acentuar el desarrollo muscular en las exhibiciones de fisiculturismo. Una de las prácticas habituales de lxs fisiculturistas en los momentos previos a presentarse a exhibiciones es la de hacer flexiones o calentamientos musculares para lograr la congestión muscular, es decir, el aumento del flujo sanguíneo hacia los músculos que son entrenados, lo cual les da una apariencia hinchada. Menciono esta práctica ya que Volcano realizaba ejercicio intenso y flexiones de brazos en los

momentos previos a tomar algunas de las fotografías de esta serie (D. Volcano, comunicación personal, 16 de septiembre de 2020).

Esta pose tradicionalmente usada para representar al hombre forzudo en las tarjetas de visita de los *freak shows* es reapropiada en estas fotografías como forma de vincular la energía, la fuerza física y la potencia a un cuerpo que es constantemente patologizado por el sistema biomédico. Además, la posición de los brazos permite crear las líneas rectas que coexisten en estas fotografías con las líneas curvas, coexistencia que lleva a la desarticulación de los modos de representación generalmente asociados a lo femenino y lo masculino. Gracias a esto, las [fotografías 2](#) y [5](#) se reapropian de uno de los efectos buscados en las fotografías de la mujer barbuda, modificándolo: mientras que en aquellas se buscaba acentuar el contraste entre lo femenino y lo masculino, en las fotografías de nuestro corpus se enlazan ambas normas de representación sexogenérica en una misma imagen.

Esta reapropiación persigue un fin diferente al que las fotografías de *freaks* buscaban en su momento de producción. En vez de controlar los significados generados por esta corporalidad “anormal” y disminuir su amenaza al sistema binario y patriarcal, en esta serie los rastros de la fotografía de *freaks* contribuyen a superponer distintas tradiciones fotográficas en una misma imagen. A partir de esto, las fotografías amplían los tipos de imágenes que asociamos a lo que vemos y hacen que “se disparen” en distintas direcciones los significados vinculados a la representación de esta corporalidad.

Lo *freak* y el espacio circense aparecen reivindicados aquí como “un refugio, un lugar donde el género y la sexualidad no importan de la misma manera en que lo hacen en el mundo heterosexual normativo” (Volcano, comunicación personal, 16 de septiembre de 2020). La representación de este cuerpo como *freak* no se basa en los términos descalificativos que se le atribuyen generalmente, sino en la potencia que esta categoría genera al ser reapropiada como un lugar habitable y capaz de jugar con ciertas normas de representación genérica y con los límites de las categorías binarias.

Sublevaciones¹⁵

En la [fotografía 3](#) aparece un par de manos a la altura de la pelvis. Estas son las únicas manos que no pertenecen a Del en el corpus. Estas manos sujetan la pelvis, y los dedos ejercen

¹⁵ Este apartado toma la idea de sublevación de los textos escritos por Didi-Huberman (2016) para el catálogo de la exposición *Sublevaciones*, la cual fue curada por el filósofo. En la “Introducción”, el autor propone una antropología política de las imágenes que considere el modo en que nuestros recuerdos de gestos o imágenes de sublevaciones dan forma a nuestros deseos de emancipación.

una leve presión, visible en la fotografía a partir de una depresión en la piel de Del allí donde estos se apoyan. Las manos están abiertas, con los dedos separados entre sí. La textura de estas manos está constituida por las marcas de venas, que podrían indicar algún tipo de esfuerzo, presión o podrían ser marcas de la edad. Llevan las uñas pintadas.

Podemos relacionar la utilización de las manos en esta foto con el objetivo que tenía el uso de las manos como forma de mostrar o poner en relevancia los genitales en la fotografía de diagnóstico de la intersexualidad.

Una de las estrategias utilizadas por estas fotografías era la manipulación de los genitales de lx paciente por parte de las manos del equipo médico para visibilizar aquello que se consideraba oculto, abriendo pliegues de piel, acercando órganos a la cámara. Leo en la [fotografía 3](#) una reapropiación de esta estrategia de la fotografía de diagnóstico de la intersexualidad, que reimagina una potencia erótica en la utilización de las manos para enmarcar, poner en relevancia o visibilizar la genitalidad de las personas intersex.

Estas manos muestran una actitud de deseo, y, al no aparecer su sujeto dentro de nuestro campo de visión, centran la atención en el cuerpo intersex. Estas manos entran en relación tanto con la parte anterior —sujetando la pelvis—, como con la parte posterior del cuerpo. Las manos aparecen conteniendo y sosteniendo el cuerpo intersex, interrumpiendo con una potencia erótica y afectiva el gesto voyeurizante de las manos en las fotografías de diagnóstico. Este punto será retomado en el siguiente capítulo.

Podemos encontrar otra de las formas en que esta serie entra en diálogo con la fotografía de diagnóstico en la [fotografía 2](#). En esta vemos que el sujeto fotografiado se encuentra de espaldas al *spectator*. Este cuerpo rechaza la mirada del *spectator* y se resiste a enfrentarlx con la mirada y, en palabras de Volcano (comunicación personal, 16 de septiembre de 2020) se opone a ser objetificado, espectacularizado a partir de la mirada directa al *spectator*.

Con respecto a este punto, y teniendo en cuenta el significado que Volcano le atribuye a este gesto, me surge una pregunta: ¿por qué la mirada directa del sujeto al *spectator* constituiría una objetificación? Tal como desarrollé al principio del capítulo, la fotografía de diagnóstico de la intersexualidad también suele apelar al recurso de ocultar los ojos de quien es fotografiadx. Cubrir la mirada del sujeto fotografiado es una de las convenciones que ha durado más tiempo en la fotografía médica de cuerpos intersex. Esto se hace agregando un recuadro negro sobre la imagen o haciendo que el sujeto se tape los ojos con una mano. Muchas personas ven este gesto como un trazo visible de la reificación y deshumanización que la medicina hace sobre cuerpos no normativos (Steinbock, 2014). Según Cheryl Chase (en Dreger, 2000), lo único que logra la cinta negra sobre los ojos es salvar al *spectator* de que el

sujeto fotografiado le devuelva la mirada. Por lo tanto, en las fotografías en las que Del devuelve la mirada, este gesto acentúa su postura crítica hacia la fotografía de diagnóstico, y a través de ese gesto puede interpelar y hacer frente al *spectator*. Sin embargo, encuentro una carga de sublevación en el gesto de “dar la espalda” al *spectator* y negarse a devolver la mirada como se estila en retratos fotográficos convencionales. Didi-Huberman (2013), al referirse a ciertas esculturas griegas antiguas sin cabeza, expresa que los torsos se encuentran intensificados por su falta de rostro, su “falta de persona”. Es la ausencia del rostro la que brinda potencia al resto del cuerpo —los glúteos, la espalda, los brazos, en el caso de la fotografía de Del—. Didi-Huberman dirá que cuando se representa un rostro, el rostro real está ausente y solo aparece a través de una semejanza. Esta semejanza no imita el rostro real, sino más bien lo vuelve inaccesible, marcando constantemente su ausencia. El gesto de no mostrar el rostro de Del en esta fotografía es sublevatorio en cuanto muestra la potencia de lo negativo, marcado por la ausencia del rostro de la persona fotografiada. Debido a esta ausencia, el resto del cuerpo aumenta su potencia y se impone ante la mirada. Dentro del retrato fotográfico, tradición con la cual la serie *INTER*me* establece una relación, nuestros ojos de espectadorxs suelen buscar la mirada de otro par de ojos, los cuales funcionan como un lugar donde reposar nuestra mirada. El rostro, en la tradición del retrato, es aquel elemento que unx como *spectator* espera ver: en cuanto género fotográfico, este genera en quien lo mira un campo específico de expectativas, de cosas que se puede esperar ver en esa fotografía; que el rostro sea un elemento central dentro de la composición es una de ellas.

La fotografía analizada aquí nos niega ese lugar cómodo de reposo de la mirada, de posible identificación del *spectator* con el sujeto fotografiado, ocultando el rostro que podría cumplir esa función. Una vez más, vemos un cuerpo que no se somete a una norma representativa, como es en este caso la del retrato fotográfico. Leo en este gesto la sublevación de una representación que se niega a aportar ese lugar de descanso y tranquilidad a la mirada del *spectator*, y doblarse de esta manera ante sus expectativas.

Un paisaje proyectado

En las [fotografías 2](#) y [3](#) vemos un cuerpo que lleva su desnudez al mundo exterior, hacia un paisaje boscoso. Este movimiento posiciona al cuerpo intersex en un espacio distinto de aquellos en los que tradicionalmente se lo ha mostrado, como por ejemplo el consultorio hospitalario de la fotografía de diagnóstico y los estudios fotográficos decorados con muebles de la fotografía de *freaks*. Esto marca una de las tantas divergencias de nuestro corpus con

respecto a la tradición fotográfica en que se suele inscribir la representación del cuerpo intersex, y presenta un espacio-otro como lugar posible de ser ocupado por estas corporalidades. A continuación analizaré algunas de las implicancias de esta operación.

Dentro del espacio hospitalario o doméstico, el cuerpo intersex es sometido a distintos mandatos: ocultar sus variaciones corporales, mantener en secreto sus vivencias, asistir únicamente como prueba viviente y de forma pasiva —y no como sujeto activo— al proceso de construcción de conocimiento acerca de su corporalidad. En estas imágenes, en cambio, el cuerpo intersex se muestra ocupando un lugar de sujeto activo en su propio proceso de representación, en una pose que denota fuerza y una posición dinámica —y no como objeto pasivo de representación, como ocurre cuando aparece recostado en una camilla en las fotografías de diagnóstico—. Es por esto que resulta significativo que, al momento de representar al cuerpo intersex por fuera de una lógica de pasividad forzada, este aparece en un paisaje con montañas, árboles y un lago. La posibilidad de este cuerpo de ser representado de una forma otra a la médico-patologizante se ve facilitada por su salida de los espacios que tradicionalmente ocupa en aquellas imágenes y su movimiento hacia un sitio que le permite poner en cuestión la construcción cultural que se hace de su sexo a través de intervenciones quirúrgicas y hormonales. El hecho de que estas fotografías no estén tomadas en una locación exterior, sino en un estudio fotográfico, resulta significativo para nuestro análisis. El paisaje que sirve de fondo a las [fotografías 2](#) y [3](#) fue proyectado en el estudio fotográfico al ser tomada la fotografía, procedimiento que pone entredicho la falsa dicotomía naturaleza/cultura.

Tal como fue mencionado en el primer capítulo, existen ciertas dicotomías instaladas en la cultura: materia/producto, sexo/género, naturaleza/cultura. Al presentar el concepto de intersexualidad al comienzo de este trabajo, complejizamos el sistema sexo/género binario a partir de una reflexión sobre las operaciones de asignación de sexo en cuerpos intersex. Allí vimos que estas intervenciones pueden ser entendidas como la fabricación de una verdad mediante una mediación tecnológica con ciertos efectos sociales y legales. Haraway (1995) nos permite continuar con esta reflexión cuando expresa que la oposición naturaleza/cultura es una dicotomía obsoleta del pensamiento occidental y propone una idea de ser humano que ensambla ambos polos a través de los avances de la tecnología cibernética y biológica (Aguilar García, 2010). La autora dirá que a partir del final del siglo XX, “todos somos quimeras, híbridos

teorizados y fabricados de máquina y organismo; en una palabra, somos *cyborgs*” (Haraway, 1995, p. 254).¹⁶

Tomo el concepto de *cyborg* para pensar el modo en que se presenta al cuerpo intersex en las [fotografías 2](#) y [3](#). Este cuerpo intersex se muestra desnudo en un espacio comúnmente asociado a lo “natural” sin dejar de llamar la atención sobre la falsa dicotomía naturaleza/cultura —y, por ende, la de sexo/género—, al estar proyectado este fondo en un estudio fotográfico. A partir de este procedimiento mediado por lo tecnológico, se presentan desdibujadas los límites entre lo natural y lo cultural, tal como lo hacen en el concepto de *cyborg*. Todo cuerpo se encuentra hoy en día mediado por tecnologías cibernéticas y biológicas, lógica de la cual no escapan los cuerpos intersex, que son en su gran mayoría intervenidos quirúrgica y hormonalmente. El cuerpo intersex, que se encuentra desde el momento de su nacimiento intervenido tecnológicamente, es un cuerpo simultáneamente animal y máquina, que vive en mundos ambiguamente naturales y artificiales. Así es cómo la proyección —mediada por la tecnología— de un fondo —que representa un paisaje asociado “lo natural”— da cuenta del modo en que el cuerpo intersex en tanto *cyborg* problematiza las falsas dicotomías naturaleza/cultura y sexo/género.

Además, podemos observar que la fotografía lleva al espacio de lo común, de lo abierto, lo visible a una corporalidad que suele ser ocultada, relegada al espacio de lo privado, no visibilizada. En este movimiento, podemos ver algunas similitudes y diferencias con las películas *XXY* y *El último verano de La Boyita*. En ocasiones, estas representaban a los cuerpos intersex y su relación con lo erótico también desde el espacio natural (orilla del mar, bosque, río o lago) pero lo relacionaban al ámbito de lo privado, distanciado de espacios transitados por la familia y otras personas. El cuerpo aparecía semi oculto por algún obstáculo que obstruía la mirada: podía aparecer detrás de una puerta entreabierta en *XXY*, cubierto parcialmente por el agua en *El último verano* o reflejado en un espejo en ambas películas. En *INTER*me*, en cambio, está la voluntad de hacer visible el cuerpo y ocultar de la fotografía el rostro, aquello que normalmente sería lo visible de una persona intersex en el espacio exterior.

Cabe aclarar en este punto que mi insistencia en la mención de las operaciones de visibilización e invisibilización del cuerpo intersex responden a una idea de visión situada desde un cuerpo complejo y contradictorio, tal como propone Haraway (1995). Estas operaciones de visibilización implican alejar a las corporalidades intersex de una visión

¹⁶ Para un desarrollo mayor de la propuesta teórica de Haraway, ver *Manifiesto de las especies de compañía: Perros, gentes y otredad significativa* (2017) y *Testigo_Modesto@Segundo_Milenio. HombreHembra©_Conoce_OncoRata®* (2021).

presuntamente objetiva, fija y que promete la trascendencia de todos los límites y responsabilidades, tal como lo hace el régimen de la visión tecnocapitalista. A este régimen se le oponen los modos de ver del feminismo, que se ocupa de las ciencias del sujeto múltiple con “una visión crítica consecuente con un posicionamiento crítico en el espacio social generizado no homogéneo” (Haraway, 1995, p. 336). La visibilización de los cuerpos intersex que este trabajo propone los aparta de la glotonería incontenible de la visión directa y sin límites, la cual caracteriza a la mirada médica; en cambio, los acerca a la conjunción de visiones parciales que se vuelven más amplias al estar ancladas en un sitio en particular, como aquella que se da en las representaciones realizadas por integrantes de la propia comunidad.

Hasta aquí analicé las formas en que el corpus se reapropia o se distancia de ciertas tradiciones representativas del cuerpo intersex. A continuación, me interesa detenerme en los modos de representación que estas operaciones habilitan, y su relación con la eroticidad en estas fotografías.

Capítulo tres

En el capítulo anterior y el presente llevo a cabo el análisis de la representación del cuerpo intersex y su relación con la eroticidad en el corpus de fotografías. En el capítulo anterior, estas fotografías fueron puestas en relación con dos tradiciones fotográficas que delimitan la representación del cuerpo intersex. Esto permitió identificar ciertos elementos de estas tradiciones que han sido reapropiados y resignificados por las fotografías del corpus.

En este capítulo, el análisis de las fotografías se centra en la categoría de trozo. Por lo tanto, rastreo aquellos accidentes de la representación y desarrollo las asociaciones que surgen en relación a estos. Para referirme a estas asociaciones, me son útiles las nociones de *lo que arde*, *el fasma* y *la inquietante extrañeza*. Estas nociones trabajadas por Didi-Huberman (2012, 2015 y 2011) resultan productivas para este trabajo en tanto permiten describir estas zonas que se resisten a una delimitación clara y hacen tambalear las evidencias miméticas de toda la imagen. Analizo los trozos en estas imágenes ya que entiendo que estos constituyen síntomas o fenómenos-indicio que liberan un significado y hacen trabajar una estructura de forma disimulada, que va más allá de la imagen en sí. A partir de mi análisis, encuentro en los síntomas presentes en las fotografías de mi corpus ciertos indicios sobre los modos de funcionamiento de las normas de distribución diferencial de lo erótico en relación a los cuerpos intersex.

El análisis desarrollado en este capítulo me permite indagar en estructuras que estos trozos hacen aparecer de forma disimulada, las cuales posibilitan la exploración de marcos normativos que regulan la distribución diferencial de lo erótico y su relación con la representación del cuerpo intersex. De este modo, relaciono la representación del cuerpo intersex en mi corpus de imágenes —lo local— con las normas que posibilitan las representaciones eróticas de los cuerpos intersex en las prácticas estéticas —lo global—.

Tres nociones para pensar el trozo

Lo que arde

La imagen del fuego o lo que arde está muy presente en este grupo de fotografías. Según Didi-Huberman (2012), la imagen arde por la destrucción, el incendio que estuvo a punto de pulverizarla y del que escapó. El autor explica este peligro de destrucción a partir de los únicos cuatro negativos de las fotografías tomadas por prisioneros de Auschwitz que lograron esquivar el estricto control de las SS y ver el exterior del campo. Estas cuatro fotografías fueron, en

palabras de Didi-Huberman (2004), “arrebatadas al infierno” de Auschwitz y ofrecen una imaginación posible de la *shoah*, aquello comúnmente considerado “inimaginable”, tal como fuera expresado por Claude Lanzmann, director de la película documental *Shoah* (1985). En esta película figuran los testimonios de los sobrevivientes, pero no aparece ninguna imagen de los campos de concentración, debido a que Lanzmann argumentaba que el horror del Holocausto es inimaginable y, por lo tanto, irrepresentable e incommunicable. Para él, el único modo de representar lo inimaginable suponía resistirse a utilizar las fotografías de los campos de concentración, a lo que Didi-Huberman responde que los esfuerzos de los prisioneros por tomar y conservar esas fotos nos obligan a mirar, y a imaginar Auschwitz por nosotros mismos (Miguel Sáez de Urabain, 2015).

A pesar de que los peligros a los que estuvieron expuestas las fotografías de Auschwitz y los riesgos atravesados por las de la serie *INTER*me* son constitutivamente diferentes, me gustaría reapropiarme de los planteos de Didi-Huberman acerca de la supervivencia de las imágenes para considerar algunos aspectos de mi corpus.

Las fotografías de la serie *inter*ME* han escapado a sus propios riesgos de ser destruidas o arruinadas: el rollo que podría haber estado vencido, el lavado con sulfito, la solarización. Estos riesgos forman parte de la estética de lo precario desarrollada en el capítulo anterior. En el proceso de tomar y revelar estas fotografías, se experimentó con distintos peligros que buscaban aprovecharse de su precaridad y amenazaban constantemente con destruirlas. La exposición de las fotografías a estos riesgos constituye la apuesta política de Volcano por emular la violencia y el daño al que están expuestos los cuerpos intersex desde su nacimiento. Esta apuesta resulta significativa en tanto ofrece una imaginación posible de otro “inimaginable”: el cuerpo intersex por fuera del discurso biomédico patologizante y el sistema sexogenérico binario. Y prestando atención a las quemaduras en los marcos —las manchas y líneas que se asemejan a un papel siendo consumido por el fuego y que son producto del proceso de revelado—, puedo relacionar los riesgos que estas fotografías atravesaron con ese incendio al que sobrevive aquella imagen sobre la que Didi-Huberman reflexiona. Las fotografías del corpus llevan impresas las marcas del proceso material a través del cual estas fueron tomadas y reveladas. Estas marcas toman la forma de quemaduras, rastros del paso de un “fuego” metafórico que simboliza los riesgos a los que estas fotografías fueron expuestas dentro del marco de un proceso de producción altamente precario.

Por otro lado, la imagen arde con lo real, a lo que en algún momento se acercó. Dice Benjamin (1931, en Didi-Huberman, 2012): “Lo real, para decirlo de algún modo, ha quemado un agujero en la imagen” (p. 30). Ese agujero quemado en la imagen es el aura intrínseco del

medio fotográfico, un aura “secularizada”, la cual refleja lo real histórico del sujeto fotografiado. Esto puede incluso pensarse desde el proceso de revelado, en el cual se quema con luz un papel fotosensible dejando una marca. Esta marca es producto de una exposición del papel a una mayor cantidad de luz y manifiesta la existencia del referente fotográfico, de ese cuerpo que, en el momento de ser tomada la fotografía, se encontraba frente a la cámara generando su propia marca material sobre la película fotográfica. Pero Didi-Huberman (2012) dirá que en el instrumento fotográfico se opera una conjunción entre lo real y lo inconsciente:

Lo real está ahí, frente al objetivo, pero el fotógrafo se encuentra ahí igualmente implicado [...] Cuando la mirada del operador se enrosca en el visor, se coloca en posición de abstraer o de ‘explicar’ algo real que, sin embargo, lo ‘implica’ por todas partes. (p. 30)

Teniendo en cuenta esta conjunción, el ‘arder con lo real’ de la fotografía es complejizado en el análisis a partir del fasma y la inquietante extrañeza. Pero las imágenes del corpus no arden solo por los trozos que aparecen en el marco de las fotografías y que recuerdan a un papel en proceso de ser consumido por el fuego; estas fotografías arden cuando *yo* las miro, desde un cuerpo situado en el activismo y desde el lugar de enunciación particular que explicité en la introducción. Estas fotografías me queman desde un lugar de deseo: deseo erótico por *ese cuerpo* que se hace visible desde un discurso otro que el médico-patologizante; el deseo de que *más cuerpos* sean representados desde prácticas estéticas de esta manera, como posibles de producir placer sexual; el deseo de que ese sea *mi cuerpo*, mostrándose ante la mirada ajena sin tapujos, abrazando la aparente contradicción entre lo monstruoso de nuestras corporalidades y la posibilidad de que sean deseadas por unx otrx. Mi apuesta es, entonces, partir del deseo que en mí generan estas fotografías para, desde allí, hacer una lectura sintomática de por qué pueden y pueden no aparecer como eróticas en la cultura.

Sobre la base de lo que arde, analizo en el marco de las fotografías aquellos trozos que me recuerdan a un papel siendo consumido por el fuego, y reconozco el modo en que estas quemaduras aportan a la representación de un cuerpo que escapa a un esquema sexogenérico biologicista y binarista.

El fasma y la inquietante extrañeza

Didi-Huberman (2015) toma en uno de sus textos la figura del fasma, comúnmente conocido como insecto palo o insecto hoja, y la define a partir de su etimología: el término griego *phasma* “significa forma, aparición, visión, fantasma y por lo tanto presagio” (p. 13). Su libro de ensayos de 2015 lleva por nombre esta palabra, la cual le ayuda a nombrar, en

relación directa con la supremacía del fantasma, la clase indefinida de aquellas pequeñas cosas que aparecen ante la mirada, y le permite también nombrar un género accidental de conocimiento y escritura. El autor narra lo siguiente al encontrarse con estos insectos por primera vez en el vivario del *Jardin des plantes*:

En general, cuando te dicen que hay algo que ver y no ves nada, te acercas: te imaginas que lo que hay que ver es un detalle no percibido de tu propio paisaje visual. Ver aparecer los fasma exigió lo contrario: des-enfocar, distanciarme un poco, dejarme llevar por una visibilidad flotante. (Didi-Huberman, 2015, p. 20)

Y, en caso de que no se muestre nada al desenfocar la mirada, la invitación es al juego de “buscar la forma, la forma viva, que supuestamente está ahí, en un fondo indiferente” (Didi-Huberman, 2015, p. 18).

El carácter de aparición y fantasma del fasma me hace vincularlo a otro de los conceptos retomados por el historiador del arte: la inquietante extrañeza (*Unheimlich*).¹⁷ Didi-Huberman (2011) se reapropia de esta noción psicoanalítica y la presenta a partir de su relación con el aura benjaminiana, ya que según él la inquietante extrañeza responde al carácter extraño y singular del aura. Es por esto que el autor parece referirse al objeto aurático y el objeto *unheimlich* de manera prácticamente indistinta.

La inquietante extrañeza puede entenderse como una trama singular de espacio y tiempo donde se manifiesta el poder de lo mirado sobre el mirante. Al mirar un objeto *unheimlich*, este nos mira y nos alcanza, nos toca, se adueña de nosotrxs. Y allí se hace presente el carácter fantasmático de esta experiencia, el cual se ve potenciado por el poder de la memoria.

[...] Aurático sería el objeto cuya aparición despliega, más allá de su propia visibilidad, lo que debemos denominar sus imágenes, sus imágenes en constelaciones o nubes, que se nos imponen como tantas otras figuras asociadas que surgen, se acercan y se alejan para poetizar, labrar, abrir tanto su aspecto como su significación, para hacer de él una obra de lo inconsciente [...] vale decir que en ella todos los tiempos serán trenzados, puestos en juego y desbaratados, contradichos y sobredimensionados”. (Didi-Huberman, 2015, p. 95)

¹⁷ Esta noción fue desarrollada en primera instancia por Freud, quien la define como “aquella suerte de espanto que afecta las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás” (Freud, 1919, p. 2). Para Freud, lo *unheimlich* es la extrañeza que convierte a las cosas familiares, cómodas e íntimas en inquietantes y siniestras, a partir del retorno de lo que teníamos reprimido —antiguas creencias o complejos infantiles como el de castración—.

Esto quiere decir que, al ver un objeto *unheimlich*, surge en quienes lo miramos una serie de imágenes y figuras asociadas a este por medio de una memoria involuntaria. Esta es una memoria estética, casi arqueológica, y hace que todos los tiempos se superpongan: las imágenes que el objeto despierta en nosotrxs anudan el pasado, el presente y el futuro, este último a través de la potencia del deseo. Particularmente, el corpus fotográfico de este trabajo me acerca a ciertas imágenes relacionadas con el pasado de las representaciones del cuerpo intersex —las tradiciones fotográficas que recorrimos en el capítulo anterior—, el presente de estas representaciones y el deseo por un futuro en el cual estas se multipliquen en los modos en que afectan a quien las mira.

Además, la inquietante extrañeza instala una doble distancia entre nosotrxs y el objeto, a partir de la aparición extraña de algo que debía permanecer en la sombra y que salió de ella. Pero aquello que dejó de ser secreto mantendrá siempre su trabajo de disimulo. Cuando nos encontramos frente al objeto, este está allí, cerca de nosotrxs, pero es justamente su carácter de *unheimlich* el que genera al mismo tiempo una distancia, un vaciamiento, una ausencia que nos mira. Al mismo tiempo que algo antes oculto aparece ante nuestra mirada, existe la sospecha de que algo falta de ser visto, de que hay una ausencia que se nos escapa, una latencia que se aleja y se pierde. La inquietante extrañeza conjuga, por lo tanto, dos modalidades del ver: ver aparecer aquello que se disimula y ver perdiendo. La primera modalidad implica justamente la aparición de aquello reprimido que retorna cuando nos encontramos frente al objeto extraño. La segunda modalidad supone que ese algo extraño que retorna no se muestra del todo, sino que siempre mantiene una parte oculta entre las sombras, haciendo que nunca podamos ver su totalidad. Así, Didi-Huberman entiende a la mirada también desde la pérdida, y no únicamente desde lo que esta nos permite obtener o “ganar”.

El fasma y la inquietante extrañeza hacen referencia a modalidades del ver aquello que se disimula. Mientras la noción de fasma se centra en la operación de desenfoque, de distanciamiento que debe realizar quien mira para hacer aparecer la forma viva, la inquietante extrañeza se detiene en la pérdida que se genera al mirar, a partir de la aparición de aquello que se mantenía oculto pero que mantiene su disimulo a través de una ausencia que nos mira.

Incorporo estas dos nociones a mi trabajo en tanto me aportan una herramienta para analizar la atmósfera de ensoñación propia de mi corpus de fotografías, la manera en que el cuerpo fotografiado aparece y desaparece en la imagen, y me permiten hablar de estos elementos en cuanto a lo que en ellos me mira cuando los veo, es decir, en cuanto al modo en que me tocan, en que se adueñan de mí. Además, me proporcionan una herramienta para

analizar las imágenes y figuras que estos elementos traen asociadas a ellos, figuras que anudan el deseo con el duelo por aquello que estas fotografías me siguen ocultando.

A pesar de que ambas nociones son utilizadas por Didi-Huberman para trabajar distintas cuestiones, mi apuesta consiste en entrelazarlas para analizar un aspecto específico de mi corpus: la desaparición de la imagen del cuerpo de Del a medida que se acerca a los extremos de la fotografía.

Pensando nuevos marcos

Marcos

Las que llamo quemaduras aparecen en estas fotografías en los marcos que encuadran la imagen. Se pueden observar variaciones de este marco en todas las fotografías del corpus. En la [fotografía 1](#) hay seis marcos de color gris claro que delimitan cada una de las fotografías de la espalda de Del. Estos están posicionados de manera equidistante entre sí y tienen texturas y quemaduras similares, pero no son idénticos. En esta fotografía, cada marco encuadra o delimita la imagen que vemos de la espalda de Del.

Con el objetivo de indagar más profundamente los modos de representación del cuerpo intersex en el corpus, considero necesario recurrir a otra de las nociones de Butler trabajadas por Canseco (2017) que guarda estrecha relación con las de precaridad/precariedad. Así, analizo los marcos de las fotografías desde la noción butleriana de marco de reconocimiento (Butler, 2010).¹⁸ Para la autora, existen “marcos mediante los cuales aprehendemos, o no conseguimos aprehender, las vidas de los demás como perdidas o dañadas” (Butler, 2010, p. 13). Estos marcos normativos producen, a través de su reiteración, los términos que constituyen a los sujetos, las condiciones a partir de las cuales reconocemos ciertos sujetos y vidas como tales, como parte de lo humano. Y resulta central la idea de repetición ya que, para que la norma funcione, necesita reiterarse en el tiempo (Canseco, 2017). Esto hace que cada caso normativo se encuentre constantemente amenazado por su fracaso ya que, en el caso de interrumpirse por algún motivo esa repetición, su efectividad se vería comprometida. También cabe aclarar que, dentro de la multiplicidad de normas, hay algunas que se interrumpen entre sí, y que los marcos de reconocimiento no pueden capturar todo, ya que hay cosas que se les escapan. Además de delimitar, los marcos de reconocimiento sostienen, al igual que cualquier otro tipo de marco,

¹⁸ Aclaro que reconozco la complejidad del concepto de marcos de reconocimiento y el extendido uso que se le ha dado en las Ciencias Sociales y las Humanidades en los últimos años. Mi intención aquí consiste simplemente en retomar algunos de sus aspectos para explicar ciertas analogías que observé entre este concepto y los marcos fotográficos de mi corpus.

las vidas y los sujetos, ya que permiten que las personas tengan un lugar en el orden social, hacen que valga la pena proteger sus vidas y añorarlas cuando se pierdan. En otras palabras, los marcos de reconocimiento posibilitan las condiciones de existencia de los sujetos en cuanto tales (Canseco, 2017).

Una de las imágenes a las que Butler recurre para explicar la noción de marco es la de un cuadro enmarcado, es decir, puesto en el interior de una estructura abierta que lo sostiene. Esta imagen me remite inmediatamente a los marcos de las fotografías del corpus. Estos marcos llevan a cabo la acción de encuadrar, encerrar la imagen que se encuentra dentro de sus límites, al tiempo que la sostienen —específicamente, a partir de la marca visual de su proceso de producción, tal como explicaré a continuación—. Como podremos ver más adelante, estas fotografías no serían las mismas sin estos marcos, que delimitan al cuerpo representado y que funcionan como marcas del proceso a partir del cual es posible la condición de existencia misma de estas fotografías.

Tanto los marcos de las fotografías del corpus como los marcos de reconocimiento encuadran y delimitan al tiempo que sostienen y posibilitan la existencia. En el caso de los marcos fotográficos, estos delimitan el espacio que el cuerpo ocupa en la fotografía, definen qué partes de la imagen son visibles y cuáles no, posibilitando una cierta representación e imposibilitando otras. En el caso de los marcos de reconocimiento, estos enmarcan las normas según las cuales ciertas vidas son reconocibles como tales y otras quedan por fuera de la categoría de lo humano.

Butler dice que el objetivo no es incluir a más sujetos dentro de los marcos de reconocimiento, sino enmarcar el marco, es decir, ponerlo en tela de juicio, reconocer el exterior que lo hace posible. En el caso de las fotografías del corpus, el procedimiento de “mostrar” los marcos implica visibilizar sus condiciones de producción, el proceso de captura y revelado que permitió su existencia, tal como fue desarrollado en el capítulo anterior.

Por otro lado, para visibilizar los marcos de reconocimiento en los que se encuadran los modos en que estas fotografías representan al cuerpo intersex, me parece útil pensar en el hecho de que Volcano se refiere a ellos en términos de “cajas”.

En palabras de Volcano (Volcano et al., 2016), el sistema binario de categorización genérica puede ser pensado como una caja de la cual no es posible escapar de forma total, pero cuyas categorías binarias y heteronormativas pueden ser cuestionadas a partir de las representaciones y teorías de género. Es así que los marcos de estas fotografías pueden estar visibilizando el marco del sistema sexogénero binario, que define qué cuerpos serán reconocidos como humanos/sujetos/vidas y expulsa desde el interior a todo lo que no encaja

dentro de esas categorías, como una forma de purificar la norma (Canseco, 2017). Siguiendo su reflexión acerca del sistema binario como una caja, Volcano se plantea la pregunta de cuál es la forma más productiva y placentera de ‘corromper’ la caja y romper su primacía (Volcano et al., 2016). Este interrogante nos ayuda a pensar las quemaduras que atraviesan los marcos de las fotografías del corpus.

Corromper el marco

Mientras que los marcos en estas fotografías delimitan y encasillan al cuerpo, las quemaduras que allí irrumpen son una de las formas de quemar y corromper estos marcos. Los límites definidos de esta se ven consumidos por un elemento que se constituye como intruso y hace ingresar en ella algo indefinido. Considero a las quemaduras como trozos dentro de la fotografía, ya que estas se presentan como algo que desentona y con lo que nos encontramos por sorpresa, un accidente soberano que infecta toda la imagen. Mientras que los marcos encuadran y delimitan, la quemadura viene a convertir esa delimitación en irregular, borrando sus límites concretos y delatando una estructura en particular: el sistema sexogénero binario.

En relación a esto, cabe mencionar que el límite que se borra o vacila es significativo para pensar la apertura de un umbral en nosotrxs mismxs, entre lo que vemos y lo que nos mira (Didi-Huberman, 2011). El umbral, en tanto punto de entrada o de paso de un lugar a otro, se manifiesta en estas fotografías a partir de la quemadura como punto de apertura del marco. Este sitio, donde el marco abandona su clausura y deja ingresar al fuego, abre la posibilidad a la entrada de algo indefinido o informe. El fuego abre su propio umbral en las fotografías a partir de un proceso en el que hace aparecer una ausencia que nos mira. El paso del fuego deja una quemadura; la quemadura hace aparecer de entre las sombras y ante nuestra mirada aquello ausente; al tiempo que aparece, la ausencia mantiene su trabajo de disimulo y presenta una latencia que se nos escapa. Es así como la quemadura abre un umbral en nosotrxs mismxs, borrando los límites entre la materialidad de la imagen que tenemos enfrente y todas aquellas imágenes asociadas que esta puede disparar en nosotrxs al mirarla: un papel siendo consumido por el fuego, unos halos de luz blanca, un coral u otro material poroso, unas pequeñas venas o tejidos vasculares de la hoja de un árbol. Así, la quemadura en estas fotografías ya no es únicamente una marca en el papel fotográfico, sino que se convierte en todas aquellas figuras que nuestra memoria involuntaria nos trae asociadas. La quemadura se transforma, a partir de su fuerte carga de inquietante extrañeza, en trozo, un accidente soberano, la marca de una ausencia que afecta a toda la imagen. En otras palabras, la quemadura es un elemento con una

alta carga de inquietante extrañeza en tanto genera, en el lugar donde se encuentra, un vaciamiento de la imagen, una ausencia que nos mira.

Podemos pensar, siguiendo a Volcano et al. (2016), estos trozos que incendian el marco como una manifestación de los modos en que esta serie corrompe la caja del binarismo sexogenérico impuesto culturalmente. Mientras que el marco/caja recorta y confina al cuerpo representado, estableciendo relaciones entre este y las normas binarias y heterocispatriarcales que permiten el reconocimiento de los sujetos intersex dentro de acotados marcos de reconocimiento, la quemadura ingresa dentro de ese marco, fracturando esos límites. Este trozo irrumpe en tanto accidente soberano, corroe el marco que encuadra a la imagen y permite que algo ausente o informe ingrese en el campo de la fotografía. Esta irrupción permitirá corromper la normatividad del marco y comprometer su efectividad a partir de la recuperación que nuestra memoria involuntaria hace de imágenes y figuras asociadas a esa quemadura. Estas imágenes y figuras nos permiten establecer relaciones insospechadas con las quemaduras, haciendo que algo informe y extraño ingrese en el espacio de representación de un cuerpo que suele aparecer en el marco de un férreo control cultural, el cual determina qué imágenes serán asociadas a estos cuerpos y cuáles no.

Dicho de otra manera, los modos en que estas fotografías desafían las representaciones normativas de los cuerpos intersex son expresados en los umbrales que las quemaduras abren en sus marcos. Las quemaduras funcionan así como un síntoma del modo en que estas trastocan los límites de los marcos de reconocimiento en los que se ubican las corporalidades intersex. En la reiteración de estos marcos de reconocimiento, que arrojan a los cuerpos intersex al límite de las categorías de lo humano, se produce una interrupción: la representación de un cuerpo intersex de modos alejados a las representaciones habituales. Esta interrupción se produce en el corpus a partir de la quemadura en tanto trozo, la cual irrumpe en el espacio de representación y hace ingresar en él elementos ausentes o inesperados, entre los cuales se encuentra el deseo sexual como posibilidad. En efecto, los modos de representación en el corpus interrumpen las normas de reconocimiento de los cuerpos intersex y el sistema de normas que regulan la aparición de los cuerpos en el reparto de lo erótico. Esta interrupción abre así la posibilidad a que ingresen elementos ausentes, entre los cuales se encuentra el deseo sexual.

Las quemaduras-trozos, además de corromper la normatividad de un marco de reconocimiento binario, también funcionan como síntomas del acercamiento de la imagen al sujeto histórico. Recordemos que, al explicar los modos en que estas imágenes ardían o quemaban, mencioné el agujero quemado por lo real en la imagen, ese aura secularizada que

refleja lo real histórico del sujeto fotografiado. En este punto podemos relacionar los marcos de estas fotografías con los marcos de las placas de colodión húmedo, con los que guardan gran semejanza.

Tal como fue dicho en el capítulo anterior, este método de revelado fue utilizado en una de las primeras series fotográficas en representar un cuerpo intersex, dentro de una episteme que consideraba a la fotografía como una reproducción objetiva de la realidad. En el intento de fortalecer el tropo realista de la fotografía, los marcos de las placas de colodión húmedo generalmente se conservaban en la fotografía final. Esto buscaba demostrar que la fotografía no había sido adulterada —por ejemplo, siendo recortada— y que esa imagen correspondía al espacio y los personajes tal como se veían en la realidad (Sougez y Pérez Gallardo, 2003). Así como los marcos de las placas de colodión demostraban que la imagen representaba “la realidad” del espacio y de los personajes retratados, los marcos quemados en estas fotografías buscan reafirmar la existencia tangible del cuerpo mostrado. Y lo hacen a partir de visibilizar sus condiciones de producción, el proceso físico precario que estas fotografías atravesaron. Sin estos marcos quemados, perderíamos valiosas marcas visuales de las condiciones de existencia de las propias fotografías, marcas que hacen de ellas un acontecimiento, un proceso, un trabajo (Didi-Huberman, 2004).¹⁹ En las quemaduras presentes en los marcos de las fotografías del corpus, esos agujeros quemados por lo real en el papel fotográfico, encontramos el síntoma de esa imagen que arde con lo real, la marca de ese acercamiento que la imagen tuvo al sujeto histórico. Tal como buscan evidenciar estas quemaduras-trozos, el cuerpo retratado estuvo frente a la cámara en el momento de la fotografía, posee una existencia por fuera de ella. Este gesto es particularmente importante al representar corporalidades intersex, que suelen ser relegadas al espacio de lo mítico, lo monstruoso, lo imaginario.

Pero, tal como ya fue dicho, este acercamiento de la fotografía a lo real se ve complejizado a partir de su conjunción con lo inconsciente en el aparato fotográfico como menciona Didi-Huberman (2012). Los modos de representación de los cuerpos intersex en estas fotografías se encuentran atravesados por dos tropos: lo realista y lo imaginario, lo poco preciso o lo irreal. Por un lado, el cuerpo intersex es representado ampliamente dentro del marco del sistema biomédico, por ejemplo en la fotografía de diagnóstico de la intersexualidad. La serie *INTER*me* se reapropia de los marcos de este tipo de fotografías no para reforzar este tropo,

¹⁹ Al momento de hacer imprimir las fotografías en una casa de revelado fotográfico, la encargada me preguntó con qué técnica habían sido tomadas y reveladas las fotos, ya que le llamaban la atención los marcos. Con esto quiero decir que los marcos de estas fotografías llaman la atención, entre otras cosas, sobre su proceso de producción.

sino para entrar en diálogo con él. Los marcos quemados, al igual que en las placas de colodión, reafirman la existencia de este cuerpo, su presencia al frente de la cámara al tomar la fotografía, y la marca que este deja en el papel fotosensible. Pero, como veremos en el siguiente apartado, en la misma serie fotográfica se representa al cuerpo intersex en relación a lo imaginario y espectral a partir de la figura del fasma.

El espectro de un deseo

Para referirme al fasma, me detendré en la pierna izquierda de Del en la [fotografía 4](#) del corpus. Esta extremidad tiene escasa nitidez y estructura, cualidades que van disminuyendo aún más a medida que la pierna se acerca al marco. Esto da a la pierna un aspecto fantasmal, de espectro o aparición, y nos despista con respecto a la materialidad de la corporalidad que se nos presenta. En otras palabras, constituye una forma viva, que aparece más ante una visibilidad flotante que ante una mirada enfocada en buscar el detalle. El cuerpo intersex se presenta aquí como irreal, espectral, como salido de un sueño. Vemos un procedimiento parecido en las líneas oscuras formadas a partir del proceso de solarización en las [fotografías 1, 4 y 5](#), las cuales delimitan el cuerpo, separándolo del fondo y dándole un aspecto fantasmal. Este aspecto es enfatizado en aquellas partes de la fotografía en las que la línea demarca al cuerpo de forma irregular, dibujando un trazo que no respeta necesariamente los contornos reales del cuerpo, como ocurre en las [fotografías 1 y 5](#).

Los pocos resultados obtenidos a partir de mi extensa búsqueda de prácticas estéticas que representan al cuerpo intersex de forma erótica dan cuenta de algo que se encuentra ausente o, en el mejor de los casos, oculto. Resulta útil en esta instancia recuperar el concepto de *reparto de lo sensible* del filósofo francés Jacques Rancière (2000). Este puede definirse como la repartición que se da en la cultura de tiempos y espacios, designando lo visible y lo no visible, lo decible y lo no decible, y quiénes tienen competencia para ver y decir. La división de lo sensible constituye un mundo común, que es siempre una distribución polémica de las maneras de ser y de ocupar el espacio posibles para cada cuerpo. Según el autor, las prácticas estéticas tienen un lugar privilegiado en esta distribución polémica de las maneras de ser. Estas prácticas “intervienen en la distribución general de las maneras de hacer y en sus relaciones con las maneras de ser y las formas de su visibilidad” (Rancière, 2000, p. 3).

Teniendo en cuenta este concepto, podemos decir que las representaciones eróticas del cuerpo intersex no son visibles dentro de la cultura, no tienen lugar en el reparto de lo sensible, u ocupan un lugar muy marginal en este reparto. Dentro de la distribución polémica de los lugares posibles de ser ocupados por cada cuerpo, la corporalidad intersex es relegada a ciertos

espacios sumamente limitados y sujetos a un férreo control cultural y discursivo. Cuando el cuerpo intersex aparece eventualmente representado, suele ser asociado a lo patológico desde el discurso biomédico, o a lo monstruoso desde la figura mitológica del hermafrodita o la circense del *freak*. Estos modos de representación también se encuentran atravesados por las designaciones de quiénes pueden ver y decir, ya que estas representaciones se generan desde discursos que no habilitan las voces de las personas intersex como aquellas autorizadas para generar sus propias representaciones. Las representaciones desde el discurso biomédico, teratológico o fetichista insisten en la deslegitimación de las corporalidades intersex como aquellas que pueden ocupar los espacios del hacer y el decir.

Los efectos de la repartición de espacios destinados a las corporalidades intersex dentro del reparto de lo sensible pueden verse especialmente en el lugar marginal que estos ocupan en la distribución diferencial de lo erótico. En las escasas prácticas en que los cuerpos intersex aparecen representados como sujetos de deseo, estos suelen aparecer rondando los límites de lo erótico y ocupando espacios asociados a lo irreal, a aquello que no tiene existencia efectiva en el mundo. Este es el caso de algunas de las representaciones más difundidas, como aquellas relacionadas a lo mitológico o lo monstruoso,²⁰ las cuales insisten sobre el carácter imaginario, casi ficcional de nuestras corporalidades. Uno de los modos de representación del cuerpo intersex en la serie *inter*ME* es el espectral, como salido de un sueño. Entonces, ¿qué puede decirnos esta serie acerca del lugar que el cuerpo intersex ocupa en el reparto diferencial de lo erótico?

Mi lectura de estas imágenes en clave erótica está enmarcada en mi recorrido activista y mi corporalidad situada como posicionamientos epistemológicos. De modo que mi investigación disputa la eroticidad en estas imágenes, entendiendo que esta no es inherente a la fotografía ni al *spectator* —quien observa la foto, según Barthes—. En cambio, la eroticidad opera en la relación entre las fotografías y yo como *spectator*, en el entre de esa relación que establecen mi cuerpo situado y el cuerpo representado en estas fotografías. En otras palabras, la eroticidad en tanto modo específico de funcionamiento de las normas de reconocimiento no es una cualidad que esté o no presente en las prácticas estéticas por sí mismas; y tampoco es la consecuencia de la mirada particular del *spectator*, que encuentra aquella práctica erótica o no. La eroticidad en tanto interrupción —excitación sexual repentina que otros cuerpos u objetos nos provocan— opera, como todo afecto, entre una corporalidad situada que se ve afectada y

²⁰ Pensemos en la escultura *Hermafrodito durmiente* de Gian Lorenzo Bernini o la aparición de Salma Hayek en la película hollywoodense *Cirque du Freak: El aprendiz de vampiro* (Weitz, 2009) en el papel de la Señora Truska, la mujer barbuda miembro del circo.

otra corporalidad u objeto que la afecta (Ahmed, 2019). Teniendo esto en cuenta, es evidente que estas fotografías no son eróticas de por sí ni serán leídas de esta forma por cualquier *spectator* que las mire. Pero también reconozco que no es suficiente con decir “yo leo estas fotografías como eróticas” sin más, ya que esto se limitaría a un juicio subjetivo que no tendría en cuenta las normas de reconocimiento y de distribución diferencial de lo erótico que entran en funcionamiento al ser afectadxs por otros cuerpos. Mi apuesta epistemológica y política es, por lo tanto, disputar la eroticidad en estas imágenes: enunciarlas performativamente como eróticas para visibilizar el marco normativo que expulsa a las corporalidades intersex de la categoría de sujetos humanos y constriñe su aparición en términos eróticos.

Considerando este lugar específico de enunciación, y teniendo en cuenta lo ya desarrollado acerca de la interrupción que estas fotografías generan en los marcos de reconocimiento, entiendo que la representación espectral del cuerpo de Del en el corpus manifiesta el lugar que el cuerpo intersex ocupa como sujeto y objeto de deseo en la cultura: un lugar indefinido, fantasmal. Este lugar de deseo posee un carácter irreal e imaginario, lo cual hace que las corporalidades intersex ocupen dentro del reparto de lo erótico un lugar espectral, presente en el mundo de lo imaginario o de lo que tiene existencia dudosa o poco precisa. El cuerpo intersex no aparece representado en la cultura como posible de ser deseado en su existencia concreta, más allá —o más acá— de las figuras fuertemente vinculadas a lo imaginario y lo ficcional con las que habitualmente se lo asocia.

Si los modos de representación del cuerpo intersex en estas fotografías nos muestran que este ocupa un lugar fantasmal o espectral dentro del reparto diferencial de lo erótico, ¿nos habilitan a pensar otros lugares a ser ocupados por las corporalidades intersex? ¿Hay elementos que nos permitan imaginar versiones minoritarias de las normas que cuestionen críticamente la hegemonía de lo erótico, que nos permitan crear modos de representar al cuerpo intersex de modo que su eroticidad aumente? ¿Hay indicios en esta serie fotográfica de la posibilidad de una justicia erótica, que implique para los sujetos intersex el derecho al placer sexual y la protección contra la violencia sexual?

Hacia una justicia erótica y representativa para los sujetos intersex

Existen dos elementos en las [fotografías 4](#) y [5](#) que pueden resultarnos útiles para reflexionar en torno a estas preguntas. En estas dos fotografías, Del tiene dentro de la boca un disparador externo o remoto, compuesto por una bola negra unida a un cable. Un disparador externo es un pequeño dispositivo que permite disparar la cámara de forma remota, y suele ser utilizado al tomar autorretratos ya que le permite a lxs fotógrafxs enfocar y tomar la fotografía

sin encontrarse detrás de la cámara. En este caso, el disparador está conectado a la cámara a través de un cable, y cuando Del presiona la bola con la boca, se acciona el disparador de la cámara.

La bola negra del disparador externo que se encuentra dentro de la boca de Del recuerda al *ball gag* o mordaza de bola, elemento propio de las prácticas BDSM,²¹ debido a que está dentro de la boca de Del y pareciera evitar el habla.²² El término BDSM hace referencia a un conjunto de prácticas erótico-sociales que implican bondage-disciplina —ataduras realizadas preferentemente con cuerdas—, juego de roles desde la dominación de una persona y la sumisión voluntaria de otra y la resemantización del dolor en clave de placer a partir de interacciones de sadismo-masoquismo (Liarde Tiloca, 2021). Estas prácticas escapan de las relaciones sexuales centradas en la monogamia y la reproducción, las cuales suelen estar enfocadas en las interacciones genitales. Además, “actuarían desde la erotización de ciertas relaciones estratégicas de poder jerárquicamente establecidas, en un proceso de desterritorialización de la genitalidad como locus privilegiado del goce y la apertura de otras superficies de placer” (Liarde Tiloca y Martín Escudero, 2021, p. 266).

La relación que se instaura en estas fotografías entre el cuerpo intersex y las prácticas BDSM pareciera abrir nuevas posibilidades para pensar la representación erótica en relación a estas corporalidades. En primer lugar, contribuye a la lectura de estas fotografías en esta clave a partir de la relación explícita o manifiesta que establece entre esta representación del cuerpo y ciertas prácticas eróticas. Al mismo tiempo, vincula a las corporalidades intersex a prácticas eróticas contrahegemónicas que provocan un corrimiento momentáneo del par binario hombre-mujer, debido a que no existe en estas una correlación directa entre el género autopercebido de las personas que participan y la elección del rol a cumplir. Este es el caso contrario a las prácticas heterosexuales hegemónicas, en las que se establece una linealidad entre género y posición, como es la del hombre dominante o la mujer sumisa (Liarde Tiloca y Martín Escudero, 2021). La vinculación del cuerpo intersex con este tipo de prácticas que se corren de las oposiciones binarias concordaría con ciertos modos de representación que fueron analizados en esta serie fotográfica, como la representación no binaria del cuerpo a partir del trastocamiento de las convenciones del retrato fotográfico y la fotografía de desnudos.

²¹ Sigla que combina las letras iniciales de las palabras Bondage, Disciplina, Dominación, Sumisión, Sadismo y Masoquismo.

²² En efecto, Volcano me ha comentado que ha usado la bola del disparador externo como mordaza en alguna ocasión (Volcano, comunicación personal, 11 de octubre de 2019).

Estas vinculaciones parecieran formular nuevas interrogaciones acerca de la representación del cuerpo intersex y ciertas versiones minoritarias de las normas, que cuestionan críticamente la hegemonía de lo erótico detentada por prácticas eróticas heteronormativas. Quizás la similitud entre el disparador externo y un *ball gag* plantee la capacidad que ciertas prácticas eróticas poseen para resistir a las normas hegemónicas del placer y dibujar otras formaciones eróticas alternativas, las cuales pueden incluir corporalidades diversas como las intersex (Canseco, 2017). Tal vez, incluso, el hecho de que sea el disparador externo el que active estas vinculaciones nos hable sobre la potencia que la autorepresentación tiene para generar una resistencia a las normas eróticas hegemónicas.

La autorepresentación es el segundo elemento que nos ayuda a pensar en relación a la justicia erótica en estas fotografías. En la [fotografía 4](#) vemos en el cuello y trapecios de Del marcas orientadas verticalmente y producidas por la tensión de la piel. El rostro también tiene varias marcas producidas por elevaciones y depresiones en la piel: en la zona de las mejillas, en la cuenca de los ojos y en el ceño. Estas marcas son producto de la tensión producida por el esfuerzo que la boca realiza sobre el disparador externo para tomar la fotografía. Hay un trabajo, un esfuerzo físico involucrado en la acción de tomar esta fotografía. No es una foto que sea fácil de tomar —ni fácil de visualizar, dice Volcano (comunicación personal, 16 de septiembre de 2020) —. El autorretrato en soledad implica una tecnología específica para tomarlo —utilización de un disparador externo— y el desarrollo de una estrategia para utilizar esa tecnología al mismo tiempo que se mantiene la pose —disparador presionado por la boca—. Este uso de una tecnología específica para hacer un autorretrato me lleva a pensar en las dificultades técnicas que Del atravesó para realizar estas fotografías. Estas dificultades pueden pensarse en relación al autorretrato hoy en día, su inmediatez y fácil accesibilidad para algunas personas y no para otras. La práctica de la *selfie*, término en inglés que designa una fotografía autotomada, es de uso extendido en las redes sociales como forma de expresión de la propia corporalidad e identidad (Murolo, 2015); pero este tipo de prácticas no resulta de fácil acceso a todas las poblaciones y comunidades. Siendo una población con un alto nivel de precariedad, lxs integrantes de la comunidad intersex suelen tener menos posibilidades de realizar sus propias representaciones fotográficas, siendo en cambio fotografiadx por otras personas para su divulgación científica o consumo fetichista, lo cual no les permite ser autorxs o partícipes de sus propias representaciones. En efecto, la producción y difusión de la imagen de nuestros cuerpos ha sido durante muchos años acaparada por la fotografía de diagnóstico de la intersexualidad. Esto no solo nos despoja del derecho a pensar, producir y difundir las imágenes

de nuestras propias corporalidades, sino que instala una forma única de mirar e imaginar nuestros cuerpos a partir de la monopolización de sus representaciones.

Didi-Huberman (2014) plantea que existen dos tipos de exposición que llevan a que los pueblos o comunidades se encuentren amenazados en su representación y en su existencia misma: la subexposición y la sobreexposición.

Los pueblos están expuestos a desaparecer porque están [...] subexpuestos a la sombra de sus puestas bajo la censura o, a lo mejor, pero con resultado equivalente, sobreexpuestos a la luz de sus puestas en espectáculo. La subexposición nos priva sencillamente de los medios de ver aquello de lo que podría tratarse: basta, por ejemplo, con no enviar a un reportero-fotógrafo o un equipo de televisión al lugar de una injusticia cualquiera [...] para que esta tenga todas las posibilidades de quedar impune y, así, alcanzar su objetivo. Pero la sobreexposición no es mucho mejor: demasiada luz ciega. Los pueblos expuestos a la reiteración estereotipada de las imágenes son también pueblos expuestos a desaparecer (Didi-Huberman, 2014, p. 14).

El historiador del arte explica que la imagen de una comunidad puede al mismo tiempo ser sobre y subexpuesta. Esto ocurre cuando existe una gran cantidad de imágenes donde se muestra a las personas de una comunidad, pero de forma “borrosa”, es decir, sintetizando sus singularidades, borrando sus diferencias, creando una abstracción (Didi-Huberman, 2014).

Estas nociones nos ayudan a pensar en la exposición de imágenes de la comunidad intersex. Por un lado, vemos que se sobreexpone a las personas de nuestra comunidad a la fotografía de diagnóstico de nuestros cuerpos. Estas imágenes son tomadas muchas veces sin el consentimiento informado de la persona, son esparcidas a través de materiales de consulta y acaparan y monopolizan la representación de nuestros cuerpos. Como ya fue mencionado previamente, la representación del cuerpo intersex en este tipo de fotografías está altamente codificado y estereotipado: los genitales aparecen en primer plano y son abiertos y medidos por una mano externa, los contornos del cuerpo son definidos intentando acercarlos a lo masculino o lo femenino, los ojos y el rostro suelen estar ocultos con una figura geométrica blanca o negra. Esto nos demuestra que la fotografía de diagnóstico de la intersexualidad expone a miembros de nuestra comunidad, visibiliza nuestras corporalidades, pero de una forma que borra nuestras particularidades y nuestra agencia: nos muestra de forma “borrosa”. La sobreexposición de nuestros cuerpos llevada a cabo por la fotografía de diagnóstico de la intersexualidad no busca comprender y mostrar cómo somos y cómo son nuestros cuerpos, sino simplemente justificar las futuras intervenciones sobre nuestras corporalidades. Tal como dice Cascais (2017), “the usefulness of the interpretive sign, i.e. the photograph of the

hermaphrodites, manifests itself not so much by showing how the individual is—in order to let he or she remain that way— but rather what must be done to ‘normalise’ his or her condition” [la utilidad del signo interpretativo, por ejemplo la fotografía de hermafroditas, se manifiesta a sí misma no tanto al mostrar cómo es el individuo —con el fin de permitirle continuar siendo así —, sino qué debe hacerse para ‘normalizar’ su condición] (p. 89).

Pero vemos cómo, al mismo tiempo que se sobreexponen las imágenes de nuestros cuerpos desde el discurso médico, se da la subexposición de las denuncias que nuestra comunidad lleva adelante y de las distintas problemáticas que atravesamos. El cese de las mutilaciones genitales y las intervenciones quirúrgicas sin consentimiento informado a personas intersex suele estar ausente de las agendas de derechos humanos, de las políticas estatales y de la opinión pública en general. Y si pensamos en las representaciones de cuerpos intersex en prácticas estéticas, vemos que existe una subexposición de imágenes que muestran a las personas de nuestra comunidad. Aquellas imágenes que nos muestran de formas no “borrosas” o estereotipadas suelen ser producidas por integrantes de la propia comunidad. Estoy pensando concretamente en algunas series de retratos fotográficos de activistas intersex producidas por artistas intersex, como *Visibly intersex* (2011-2017) de Del LaGrace Volcano²³ o *Inter_face* (2018-...) de Dani Coyle.²⁴ Estas series fotográficas muestran los rostros de nuestra comunidad, aquellos que la fotografía de diagnóstico oculta; no intentan borrar nuestras diferencias, sino que hacen foco en nuestras singularidades, convirtiéndolas en el centro del acontecimiento fotográfico. Y, en el caso de la serie fotográfica que conforma nuestro corpus, es unx integrante de la propia comunidad que se encarga de producir un tipo de imágenes que resulta notablemente subexpuesta en relación a nuestra comunidad: la imagen de nuestros cuerpos como objetos y sujetos de deseo. Considero que, cuando los propios sujetos intersex representan sus cuerpos, surge una posibilidad de aproximación a dos tipos de justicia: una representativa y una erótica. Canseco (2017) plantea que el concepto de justicia erótica implica colocar en un mismo rango dos derechos: el derecho al placer sexual y el derecho a la protección contra la violencia sexual. Con respecto al derecho al placer sexual, dice lo siguiente:

[...] Entiendo la necesidad y la urgencia ética de producir condiciones sociales de manera igualitaria para que los cuerpos puedan verse involucrados en experiencias sexuales. En efecto, cuerpos que no pueden aprehenderse como deseables sexualmente

²³ <https://www.dellagracevolcano.se/gallery/visibly-intersex>

²⁴ https://danicoyle.com/Inter_face

corren el riesgo de no poder ejercer ese derecho si así lo quisiesen. Estoy pensando, en ese sentido, las condiciones de reconocibilidad que habilitan este ejercicio para los cuerpos gordos, viejos, con diversidad funcional, enfermos, conviviendo con VIH, intersexuales, aquellos que son considerados feos, y tantos otros que no aparecen en el ámbito público como dignos de despertar excitación sexual. (Canseco, 2017, p.216)

Considero que las representaciones hechas por personas intersex son capaces de abrir caminos en estos frentes: producen condiciones sociales más igualitarias para que los cuerpos intersex puedan verse involucrados en experiencias sexuales placenteras, y pueden exponer a estos cuerpos como dignos de despertar excitación sexual en el ámbito público. La representación de cuerpos intersex de modo que su eroticidad aumente hace surgir versiones minoritarias de las normas que incluyen a nuestras corporalidades como posibles de ser deseadas. Y esto se ve acompañado de lo que llamo una justicia representativa, basándome en el concepto de justicia erótica ya desarrollado.

Una justicia representativa supone la producción de condiciones sociales igualitarias para que los cuerpos puedan ser representados de diversas maneras. Conlleva, por lo tanto, un rechazo a la subexposición y a la sobreexposición de comunidades cuyas particularidades y problemáticas se muestran “borrosas”. Implica además un esfuerzo por evitar el acaparamiento de los discursos hegemónicos sobre sus representaciones y por diversificar los modos de aparición de estos sujetos. Esto ocurre con las representaciones de cuerpos intersex realizadas por personas de la comunidad, las cuales despojan a la fotografía de diagnóstico su monopolio de las representaciones de nuestros cuerpos y permiten nuevos modos de representación de estos —modos que incluyen, entre otras representaciones posibles, la erótica—. De este modo, la práctica del autorretrato en la serie INTER*me esboza la posibilidad de una justicia representativa para los sujetos intersex. El autorretrato realizado por Volcano tiene la capacidad de suscitar nuevos espacios posibles de ser ocupados por estas corporalidades y nuevos modos de representar nuestros cuerpos.

Consideraciones finales

En este Trabajo Final de Licenciatura he analizado los modos de representación del cuerpo intersex en algunas de las fotografías pertenecientes a la serie *INTER*me* de lx artistx intersex Del LaGrace Volcano en relación a la eroticidad. Este análisis fue realizado desde mi lugar de enunciación específico como persona y activista intersex.

En la introducción, definí la intersexualidad como una modulación particular de las variaciones de los caracteres sexuales a nivel biológico que problematiza la normalización de los cuerpos bajo la égida del binarismo sexo-genérico (Giménez Gatto, 2016), y rechacé el término Trastornos del Desarrollo Sexual por resultar patologizante hacia estas variaciones corporales, las cuales no necesariamente conllevan complicaciones para la salud. Además, realicé un recorrido por las decisiones que fui tomando a lo largo de mi proceso de tesis, con la intención de visibilizar mi implicación personal, ética y política en esta investigación. En este recorrido, relaté cómo —gracias a la lectura de un texto en un seminario de grado— comencé a reivindicarme como una persona intersex. También expuse algunas de las inquietudes y preguntas que me llevaron a interesarme por la representación erótica del cuerpo intersex en prácticas estéticas, incluyendo la escasa o nula presencia de este tipo de representaciones que encontré en una primera indagación. Luego de describir algunas opciones que consideré para mi corpus y los distintos cuestionamientos éticos y políticos que estas me planteaban, expliqué los motivos por los que decidí trabajar con la serie de autorretratos fotográficos de Volcano. Luego de este recorrido por el “cuarto oscuro” de mi tesis, visibilizando algunas de las decisiones que la hicieron llegar a ser lo que es hoy, me dediqué a desarrollar algunos conceptos básicos para mi trabajo.

En el capítulo uno presenté algunas categorías clave del marco teórico-metodológico que me permitieron llevar a cabo el análisis de las fotografías en los siguientes capítulos: intersexualidad, eroticidad, punctum y trozo. En el recorrido histórico por el uso de los términos hermafroditismo e intersexualidad pudimos ver que, aunque estas nociones siempre estuvieron presentes en la cultura nombradas de distintas maneras, fue recién a partir del S.XIX con la profesionalización de la medicina que se pasó de la descripción y categorización de estos cuerpos a practicarles variadas intervenciones normalizadoras. En la actualidad se sigue asociando el término intersex con el personaje mitológico del hermafrodita en tanto individuo con ambos sexos. Esta figura instala un hilo conductor que traslada a los cuerpos intersex a las

fronteras entre lo humano-no humano y los marca como anomalías, movimiento que los constituye como aberraciones que deben ser normalizadas.

Para comenzar a cuestionar aquellas concepciones acerca de la intersexualidad, planteé algunos modos en que este concepto disputa los términos binarios del sistema sexo/género. La idea del sexo como categoría natural y biológica, y del género como constructo cultural y social fue popularizada por la sexología y la clínica médica en la década del 70. Esto fue retomado luego por la segunda ola del feminismo como herramienta para deconstruir estereotipos asociados a las identidades masculinas y femeninas. Sin embargo, más tarde la idea de que la categoría “sexo” pertenecía exclusivamente al ámbito natural fue cuestionada. Este planteo surgió a partir del argumento de que nuestra comprensión de lo que consideramos características sexuales femeninas o masculinas se ha desarrollado en contextos marcados cultural y socialmente. Los estudios de la intersexualidad plantean así que la dicotomía sexo/género tiene una raíz ideológica, debido a que la lectura de un cuerpo en términos de sexo biológico no se encuentra exenta de ciertas representaciones sociales acerca de la apariencia y las capacidades que los órganos sexuales femeninos o masculinos deberían poseer. Son estas preconcepciones con bases culturales las que motivan las intervenciones quirúrgicas y hormonales a aquellos cuerpos que no son fácilmente reconocibles en términos binarios, para fabricar un sexo que se alinee con estas concepciones heterocissexistas binarias.

Estas intervenciones realizadas a personas intersex en todo el mundo constituyen en su mayoría una violación a los derechos humanos, debido a que se suele excluir al sujeto a intervenir de la toma de decisiones o no suele dársele información verídica y completa para que pueda tomar una decisión informada. A partir de caracterizar al secreto como daño agregado en las vidas de las personas intersex, pude reflexionar acerca de la complejidad de reivindicarme como tal y acerca de la necesidad de una mayor representación de personas intersex en la cultura. A lo largo de la búsqueda de materiales para mi corpus, encontré que la representación de nuestras corporalidades en tanto sujetos y objetos de deseo parece ser la más ausente. Esto me llevó a preguntarme acerca del lugar que ocupa el cuerpo intersex en el reparto diferencial de lo erótico, para lo cual acudí a la categoría de eroticidad de Canseco (2017).

La eroticidad debe su existencia a las nociones de precariedad/precaridad de Butler, las cuales pueden entenderse como la condición compartida de todos los cuerpos de estar expuestos al peligro y a su posible desaparición (precariedad), mientras que algunas poblaciones se encuentran diferencialmente más expuestas a los daños que otras (precaridad). Al igual que estas nociones, la eroticidad también surge a partir de una reflexión sobre la exposición corporal fundamental de todos los sujetos. La eroticidad es un tipo de

funcionamiento de las normas que se concretan en morfologías corporales y modos de aparición de los cuerpos, y que marcan qué cuerpos y objetos tienen la capacidad de excitar sexualmente y protagonizar una pasión sexual y cuáles no. La atención que prestamos a los elementos que nos rodean está diferencialmente distribuida, por lo que existen ciertas condiciones que hacen que algo pueda aparecer como sexualizado, y otras cosas no aparezcan de ese modo. La categoría de eroticidad se pregunta acerca de los modos de funcionamiento de las normas que hacen posible que ciertos objetos o cuerpos nos interrumpan en términos sexuales, es decir, provoquen de manera repentina una excitación sexual e interrumpan la agencia.

Con el objetivo de reflexionar acerca de los modos en que estas fotografías me interrumpen y los elementos que en ellas me afectan, decidí recurrir a dos categorías vinculadas con el cuerpo. Tomé esta decisión ya que consideraba indispensable apelar a categorías metodológicas que puedan tener en cuenta al afecto de un cuerpo situado desde el activismo, y que no desestimen las formas en que los materiales del corpus me interpelan afectivamente. Al analizar estas fotografías de un cuerpo que podría ser el mío, busqué describir los modos en que estas me afectaban, para luego intentar poner en palabras la manera en que lo hacían y el por qué. Con estas motivaciones en mente, presenté las categorías de punctum de Barthes y trozo de Didi-Huberman como mis herramientas metodológicas al momento de mirar las imágenes.

El punctum barthesiano constituye un punto sensible de la fotografía que sale de la escena y viene a punzarnos, cortándonos como una herida. Una fotografía puede “gustarnos” o “interesarnos”, sensación que corresponde al *studium*; pero hay ciertos elementos en algunas fotografías que nos encuentran y nos despuntan, nos producen una agitación interior. Esa marca que nos afecta es el punctum. Cabe aclarar que no todas las fotografías interpelan afectivamente a todx quien la vea, y cuando lo hacen, esos punctum varían de persona a persona. Por otro lado, al momento de analizar ciertos accidentes o efectos del revelado de las fotografías que forman parte del corpus, me resultó útil la categoría de trozo desarrollada por Didi-Huberman (2010). Intentando hacer propio el modo de este autor de mirar las imágenes, tomé esta categoría ya que me permitió referirme a ciertas zonas de la fotografía que desafiaban toda representación mimética, y que constituían accidentes soberanos cuya delimitación resultaba problemática. El trozo resultaba productivo en tanto me permitía pensar estos acontecimientos como síntomas que revelan una estructura subyacente. Esta categoría posibilitaba sumar al compromiso con el afecto que el punctum poseía, la idea de ciertos fenómenos-indicios que hacen trabajar una estructura de forma disimulada. A partir de esta categoría, buscaba no solo

analizar ciertos puntos y zonas en este corpus de fotografías en particular, sino también reflexionar acerca del modo de funcionamiento de ciertas normas de aparición de los cuerpos en términos eróticos en las prácticas estéticas. En otras palabras, trastocar las relaciones habituales entre lo local y lo global.

En el capítulo uno también me pareció valioso ensayar ciertas articulaciones entre las categorías de eroticidad, punctum y trozo. Hice esto ya que me interesaba entramarlas y formar una red teórico-metodológica que sirviera de contención al análisis de las fotografías. Con esto, buscaba alejarme de una metodología que resultara esencialista o escapase a la complejidad, negándose a enlazar categorías provenientes de distintas disciplinas, o que funcionaran en distintos niveles. Con esto en mente, me detuve en tres posibles puntos de contacto entre la eroticidad, el punctum y el trozo. Por un lado, me interesó el modo en que tanto el punctum como la eroticidad plantean una distribución diferencial de aquello que nos afecta. Por otro lado, llamé la atención sobre la falta de control o voluntad del sujeto afectado por ciertos elementos que plantean las tres categorías. La eroticidad plantea esta falta de control a partir de la condición ek-stática del sujeto; el punctum, a través del punto que sale de la escena y me punza; y el trozo, a partir de su relación con la noción de síntoma. Por último, expuse cómo la eroticidad y el trozo plantean que detrás de todo suceso que en principio parece ser una intrusión singular, funciona una estructura disimulada u oculta.

Una vez conformado este entramado de categorías, llevé a cabo en los capítulos dos y tres el análisis del modo de representación del cuerpo intersex en relación a la eroticidad en el corpus fotográfico. Ahora bien, antes de poder responder si los modos de representación del cuerpo intersex en estas fotografías podían ser pensados en relación a la eroticidad, me resultó imprescindible detenerme en algunas de las tradiciones fotográficas que han monopolizado las representaciones de los cuerpos intersex hasta el día de hoy. Esto me permitió reconocer ciertas estrategias pertenecientes a estas tradiciones de las cuales la serie se reapropia o se aparta, lo cual fue necesario para poder reflexionar acerca de qué nuevos modos de representación el corpus fotográfico estaba posibilitando. Es por esto que me dediqué en el capítulo dos a describir la fotografía de diagnóstico de la intersexualidad y la fotografía de *freaks*.

En relación a la fotografía de diagnóstico de la intersexualidad, vimos que esta surgió durante la prevalencia del tropo realista de la fotografía. Gracias a esto, la fotografía se instaló en el discurso médico como el medio de producción de la verdad por excelencia del sujeto patologizado. Pero, tal como explicité, la fotografía no reproduce al referente tal cual es en realidad, sino que presenta un simulacro de este a partir de una escenificación, la cual resulta altamente codificada en el caso de la fotografía de diagnóstico de la intersexualidad. Luego de

hacer un recorrido por algunas estrategias utilizadas en estas fotografías y algunos de los dilemas éticos que estas acarrearán, esclarecí el objetivo de este tipo de fotografías: no buscan mostrar cómo es el cuerpo para permitirle seguir siendo de esa forma, sino indicar qué debe hacerse para normalizar su condición (Cascais, 2017).

Respecto a la fotografía de *freaks*, pudimos ver cómo la cultura circense siempre estuvo estrechamente ligada a la figura del hermafrodita en tanto animal de feria, especialmente a partir del personaje de la mujer barbuda. Caractericé esta tradición fotográfica a partir de algunas políticas de representación compartidas entre este tipo de fotografías y la fotografía médica. Cabe recordar que ambas tradiciones fotográficas tenían como objetivo controlar los significados generados por estas corporalidades anormales, disminuyendo de esta manera su amenaza al sistema sexogénero binario (Moeschen, 2005).

Atendiendo a estas conceptualizaciones, examiné mi corpus de fotografías a partir de la noción de *punctum*. Primero, me detuve en el parecido que los marcos de las fotografías de Volcano tenían con aquellos de las placas fotográficas de colodión húmedo, técnica de revelado utilizada por Nadar para su serie de nueve fotografías de un espécimen hermafrodita. Interpreté este parecido como una reapropiación por parte de la serie de ciertas características de una de las primeras representaciones modernas del cuerpo intersex. Además de los marcos, las placas de colodión y la serie *INTER*me* comparten el alto nivel de precariedad de su proceso. Notar esta similitud me permitió describir lo que llamé una estética de lo precario, en referencia a ciertos riesgos a los que las fotografías del corpus son sometidas a lo largo de todo su proceso de captura y revelado. Esta característica del proceso evoca la exposición diferencial al daño y la violencia a la que están expuestos los cuerpos intersex en relación a otros cuerpos que no aparecen como una amenaza a las normas sexogénicas binarias.

Al adentrarme en el análisis de ciertos *punctum* de las fotografías, como las líneas que delimitan al cuerpo, las texturas de la piel y otras marcas, mostré cómo estos elementos contribuían a la representación de un cuerpo que escapa a las normas de género y de juventud obligatoria. Cabe insistir, en este sentido, que la representación desbinarizada del cuerpo intersex en esta serie no se sostiene sobre el hecho de que este varíe congénitamente del modelo corporal masculino/femenino hegemónico, sino que se basa en un trastocamiento de las convenciones del retrato fotográfico y la fotografía de desnudos. Esto deriva en una alteración de las normas hegemónicas de representación de los cuerpos en términos sexogénicos en estas fotografías. Otro de los puntos sensibles que analicé fueron las posiciones de los brazos en las [fotografías 2](#) y [5](#), las cuales describí como una reapropiación de las poses típicas de las fotografías del hombre forzado. Esta operación funciona en el corpus como una forma de

reivindicar al espacio circense y lo *freak* como un lugar capaz de hacer jugar ciertas normas de representación genérica y los límites de las categorías binarias. Por otro lado, y a raíz del análisis de las manos que aparecen en la [fotografía 3](#), explicité la manera en que esta serie se reapropia del modo en que la fotografía de diagnóstico utilizaba manos externas para visibilizar los genitales del paciente. Esta operación reimagina en la fotografía 3 una potencia erótica en la utilización de las manos para enmarcar los genitales. Descubrí una de las formas en que esta serie entra en diálogo con la tradición del retrato fotográfico a partir de la fotografía en la que Del se encuentra de espaldas al *spectator*. Esta fotografía subvierte las normas representativas del retrato fotográfico al negarle al *spectator* la presencia del rostro como lugar hacia dónde dirigir la mirada.

Por último, en el capítulo dos ahondé en el paisaje boscoso proyectado en algunas de las fotografías del corpus. Al representar al cuerpo intersex fuera del espacio hospitalario o doméstico, estas fotografías habilitan la representación de un cuerpo intersex que ocupa el lugar de sujeto activo en su propia representación, de un modo que escapa al médico-patologizante. Junto a Haraway (1995), abordé el modo en que estas fotografías señalan la falsa dicotomía naturaleza/cultura al proyectar este paisaje con montañas y árboles en un estudio fotográfico. A partir de la mediación tecnológica de un espacio comúnmente asociado a lo “natural”, esta representación desdibuja los límites entre lo natural y lo cultural, al igual que lo hacen los cuerpos intersex que han sido intervenidos quirúrgica y hormonalmente. Así, vimos que estas fotografías representan al cuerpo intersex en tanto *cyborg* para problematizar estas construcciones ficcionales binarias.

En el capítulo tres me dediqué a analizar el corpus a partir de la categoría de trozo, rastreando aquellos accidentes de la representación y desarrollando las asociaciones que surgen a partir de ellos. Para ello, presenté las nociones de lo que arde, el fasma y la inquietante extrañeza de Didi-Huberman.

En primer lugar, abordé las distintas formas en que la imagen arde para Didi-Huberman (2012). Entre estas, consideré relevantes la eventual destrucción a la que la imagen escapa — como en el caso de las fotografías tomadas por prisioneros de Auschwitz— y su acercamiento a lo real, debido a la conjunción entre lo real y lo inconsciente que se opera en el aparato fotográfico. Estas nociones fueron elaboradas para dar cuenta de los trozos que aparecen en el marco de las fotografías y que recuerdan a un papel siendo consumido por el fuego. Pero además, mencioné algunas de las formas en que estas fotografías arden *para mí*, en un esfuerzo por poner de manifiesto las operaciones de identificación y deseo a partir de las cuales estas imágenes me afectan.

Por otro lado, desarrollé los conceptos del fasma y la inquietante extrañeza en tanto modalidades de ver aquello que se disimula. La noción de fasma se centra en la operación de desenfoque, de dejarse llevar por una visibilidad flotante para encontrarle la forma a un supuesto fondo indiferente. La inquietante extrañeza, por su parte, refiere a la aparición de aquello que estaba oculto, al mismo tiempo que remite a una pérdida que se genera siempre que miramos, una ausencia que nos mira en el objeto mirado. Estas ideas me permitieron analizar la atmósfera de ensoñación propia de estas fotografías y el modo en que el cuerpo representado aparece y desaparece en ellas.

Adentrándome aún más en el análisis de las fotografías a partir de estas nociones, propuse que los marcos de estas fotografías se relacionan con los marcos de reconocimiento — en tanto red de normas que permite aprehender las vidas de los demás como perdidas o dañadas, tal como son desarrollados por Butler (2010) —. Esta relación radica en que tanto los marcos fotográficos como los marcos de reconocimiento encuadran y delimitan —excluyendo ciertos elementos en el proceso— al tiempo que sostienen y posibilitan la existencia. A partir de esta relación, planteé que los marcos de estas fotografías están visibilizando el marco de reconocimiento marcado por el binarismo sexogenérico. De este modo, las quemaduras-trozo que allí irrumpen suspenden los límites definidos de estos marcos binarios y hacen ingresar en ellos algo indefinido. Es decir que, mientras que el marco fotográfico circunscribe al cuerpo representado dentro de marcos de reconocimiento binaristas y heterocisnormativos, la quemadura ingresa en ese espacio e interrumpe esa restricción. Al igual que las quemaduras-trozo, la representación del cuerpo intersex en estas fotografías interrumpe los acotados marcos en los que se ubican estas corporalidades. Dentro de los elementos ausentes que estas quemaduras pueden dejar ingresar en los marcos, se encuentra el deseo sexual y la mirada erótica.

En cuanto al acercamiento de la imagen al sujeto histórico, precisé el modo en que marcos fotográficos remiten a aquellos de las placas de colodión, los cuales pretendían reforzar el tropo realista de la fotografía y demostrar que esta no había sido adulterada. Ahora bien, este acercamiento a lo real del referente es complejizado a partir de su conjunción con lo inconsciente en el aparato fotográfico, aspecto que fue abordado en el trabajo a partir de las [fotografías 1](#), [4](#) y [5](#), en las que el cuerpo de Del posee un aspecto fantasmal o espectral.

A partir del concepto de reparto de lo sensible de Rancière (2000), y preparando las bases para la pregunta acerca la presencia de lo erótico en esta serie, me dediqué a rastrear los lugares marginales que ocupan las representaciones eróticas del cuerpo intersex en el reparto de lo sensible. Estos lugares se caracterizan sobre todo por presentar a estas corporalidades

como ficcionales e imaginarias. En este punto de la investigación, y a partir de la pregunta sobre qué podía decirnos esta serie acerca del lugar del cuerpo intersex en el reparto diferencial de lo erótico, alcancé un punto fundamental en mi investigación. Reflexionando acerca del carácter afectivo —y por lo tanto, relacional, ubicado entre la imagen y el *spectator*— de la eroticidad en estas imágenes, pude plantear como apuesta epistemológica y política de este trabajo disputar la eroticidad en las fotografías del corpus. Enunciando performativamente estas fotografías como eróticas, buscaba visibilizar el marco normativo que constriñe la aparición de los cuerpos intersex como sujetos posibles de excitar sexualmente. Cabe subrayar que no hubiera podido llegar a enunciar estas reflexiones si no hubiera asimilado el compromiso con el afecto que el *punctum* sostiene al establecer relaciones entre la fotografía y el *spectator*, o el carácter afectivo de los modos de funcionamiento de las normas en la eroticidad, o el sentido afirmativo y de resistencia que la eroticidad tiene en tanto herramienta capaz de cuestionar los mecanismos de control social. Al reconocer que la enunciación de estas fotografías como capaces de interrumpirme en términos sexuales solamente era posible a partir de mi planteamiento de las imágenes en estos términos, pude comenzar a responder la pregunta que me había planteado. Teniendo en cuenta estas reflexiones, puse el foco en la representación espectral del cuerpo de Del en el corpus, y el modo en que esta manifiesta el lugar irreal y fantasmal que el cuerpo intersex ocupa como sujeto y objeto de deseo en la cultura. Estas corporalidades ocupan dentro del reparto de lo erótico un lugar espectral, perteneciente al mundo de lo imaginario o de lo que tiene existencia dudosa o poco precisa.

Mi análisis de las fotografías había dado como resultado otros dos elementos, que habilitaban a pensar en otros espacios posibles de ser ocupados por las corporalidades intersex en la eroticidad. A través de una reflexión acerca de la tecnología específica puesta en marcha por Volcano para tomar estos autorretratos, hice hincapié en la sobreexposición de lxs integrantes de la comunidad intersex a las fotografías de diagnóstico de sus cuerpos, y la subexposición de estos en distintas prácticas estéticas. Esta reflexión me llevó a reivindicar el poder que las imágenes producidas por integrantes de la propia comunidad detentan para aproximarse a la justicia erótica y la justicia representativa. Esto se debe a que estas representaciones exponen a los cuerpos intersex como dignos de despertar excitación sexual, y a que despojan a la fotografía de diagnóstico la monopolización de las representaciones de estos cuerpos, y permiten nuevos modos de representarlos. Por último, habilité nuevas preguntas acerca de la representación erótica del cuerpo intersex en esta serie a partir del análisis del disparador externo que se encuentra en la boca de Del. Este recuerda al *ball gag*, un elemento propio de las prácticas BDSM. Al vincular la representación del cuerpo intersex

con ciertas prácticas eróticas contrahegemónicas que se corren de una lógica binaria y heterosexista, esta serie plantea la posibilidad de resistir a las normas hegemónicas del placer para dibujar otras formaciones eróticas alternativas, las cuales puedan incluir corporalidades diversas como las intersex.

En síntesis, las respuestas a la pregunta por la relación entre los modos de representación del cuerpo intersex y la eroticidad en el corpus tenían que ver con ciertos lugares ocupados por los cuerpos intersex en el reparto diferencial de lo erótico. El cuerpo intersex aparece en estas fotografías ocupando un lugar fantasmal o espectral de deseo, caracterizado por el carácter mitológico o ficcional que se suele atribuir a estas corporalidades. Sin embargo, vimos cómo esta serie se reapropia de ciertos componentes de dos tradiciones fotográficas que detentan el monopolio de las representaciones de los cuerpos intersex. A partir de estas reapropiaciones, de ciertas dimensiones propias del proceso fotográfico y de otras estrategias, la serie *INTER*me* abre nuevas posibilidades para representar al cuerpo intersex en prácticas estéticas. Dentro de estas posibilidades se encuentra la aparición de este cuerpo como uno capaz de provocar excitación sexual y protagonizar una pasión sexual, lo cual contribuye a la oportunidad de estas corporalidades de experimentar una justicia erótica y representativa en las prácticas estéticas y la cultura.

Por último, quisiera hacer hincapié sobre la reivindicación política que este trabajo propone: los cuerpos intersex merecen ser objetos y sujetos de diversos tipos de representaciones. Una justicia representativa hacia la comunidad intersex implica que sus integrantes dejen de ser representadxs únicamente desde lo mitológico, lo monstruoso y lo patológico. Para ello, es necesario reconocer las tradiciones que históricamente han detentado la hegemonía de las representaciones de nuestros cuerpos, y los modos en que participan en las formas en que estas corporalidades aparecen hoy en día. De esta forma, podemos visibilizar los marcos que nos habilitan a mirar de determinadas maneras y no de otras las representaciones disponibles en la actualidad. Por otro lado, es urgente que los cuerpos intersex comiencen a ocupar nuevos espacios dentro de la cultura. Para que sea posible detener las intervenciones quirúrgicas no consentidas sobre nuestras corporalidades, es necesario que se produzcan y pongan a circular representaciones de nuestras experiencias compuestas por diferentes aristas, de nuestros cuerpos como deseables y deseantes, de nuestras vidas como vivibles. Asimismo, mi propuesta de generar más representaciones diversas incluye la creación de nuevos marcos que permitan mirar prácticas estéticas y discursivas de modos otros. En este trabajo expuse la

idea de que la interrupción en términos de placer sexual funciona —al igual que todo afecto— en el espacio entre una corporalidad que se ve afectada y el cuerpo u objeto que causa tal afectación. Propongo, entonces, que enunciemos performativamente las prácticas con las que entramos en contacto a partir de los afectos que en nosotrxs generan, a partir de los modos en que deseamos mirarlas, para así disputar los marcos de reconocimiento que actualmente funcionan para corporalidades diversas como las nuestras. Al mismo tiempo que desde el activismo cultural trabajamos para generar una mayor diversidad de representaciones, podemos crear nuevos marcos que permitan otras formas de mirar las prácticas que ya existen en la cultura.

Las personas intersex somos sujetos que existimos, resistimos, deseamos y somos deseados, y queremos ser y vernos representados en la cultura como tales.

Bibliografía

- Aguilar García, T. (2010). El binomio cultura/naturaleza en la posmodernidad, en *Thémata. Revista de Filosofía*. N°43.
- Ahmed, S. (2010). Happy Objects. En Gregg, M. y Seigworth, G. (Eds.), *The Affect Theory Reader* (pp. 29-51). Duke University Press.
- Ahmed, S. (2019). *La promesa de la felicidad. Una crítica cultural al imperativo de la alegría*. Caja Negra.
- Alcántara Zavala, E. (2009). Pobreza y condición intersexual en México: reflexiones y preguntas en torno al dispositivo médico. En Cabral, M. (Ed.), *Interdicciones. Escrituras de la intersexualidad en castellano*. Ed. Anarrés.
- Almada, L. (2021). *No se nace... ¿llegamos a ser? Notas para una introducción a los estudios de género* (Trabajo de posgrado). Doctorado en Estudios de Género, CEA, UNC.
- Aoi, H. (12 de octubre de 2019). No elegimos ser intersexuales [Mensaje en un blog]. Vivir y Ser Intersex. Recuperado de <https://vivirintersex.org/2019/10/12/no-elegimos-ser-intersexuales/>
- Barthes, R. (2008a). *Fragments de un discurso amoroso*. Ed. Siglo XXI
- Barthes, R. (2008b). *El placer del texto y lección inaugural*. Ed. Siglo XXI
- Barthes, R. (2012). *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Ed. Paidós.
- Beauvoir, S. (2019). *El segundo sexo*. Ed. Debolsillo.
- Belting, Hans. (2007). *Antropología de la imagen*. Ed. Katz.
- Butler, J. (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Ed. Paidós.
- Butler, J. (2010). *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. Ed. Paidós.
- Cabello, G., Lesmes, D. y Massó J. (2017). Presentación. Georges Didi-Huberman: un ver justo. *Revista Anthropos*, N°246.
- Cabral, M. (2003). “Pensar la intersexualidad, hoy” en Maffia, D. (comp.): *Sexualidades migrantes. Género y transgénero*. Ed. Feminaria.
- Cabral, M. (2007). Apertura. En Cabral, M. (Ed.), *Interdicciones. Escrituras de la intersexualidad en castellano*. Ed. Anarrés.
- Cabral, M. (2009) Cissexual. Página 12, suplemento Soy, 05/06/2009.
- Cabral, M. (2021). *INTERSEX*. En Gamba, S. B. y Diz, T. (coord.). *Nuevo diccionario de estudios de género y feminismos*. Ed. Biblos.

- Cabral, M., y Benzur, G. (2013). Cuando digo intersex. Un diálogo introductorio a la intersexualidad. *Revista Debate Feminista*, N° 47.
- Canseco, A. (2017). *Eroticidades precarias: la ontología corporal de Judith Butler*. Ed. Asentamiento Fernseh.
- Cascais, A. F. (2017). Hermaphroditism and intersexuality in portuguese medical photograph. *Comunicaçao e Sociedade*, vol. 32, 2017, pp. 81-100.
- Chase, C. (2005). Hermafroditas con actitud: cartografiando la emergencia del activismo político intersexual. En Romero Bachiller, C., García Dauder, S. y Bargeiras Martínez, C. (Comps.), *El eje del mal es heterosexual / Figuras, movimientos y prácticas feministas queer*.
- Cruz, M. (2022). Las teorías científicas también son políticas: las dicotomías como operaciones de invisibilización. En Bella, M., Celis, E., Pereyra, L., Ravarotto Köhler, F. y song, e. (Eds.). *Haciendo cuerpo. Gestión de vidas*. Área de Publicaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades, UNC.
- Didi-Huberman, G. (2004): *Imágenes pese a todo: Memoria visual del Holocausto*. Ed. Paidós.
- Didi-Huberman, G. (2007). *La invención de la histeria: Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière*. Ed. Cátedra.
- Didi-Huberman, G. (2010). Anexo: Cuestión de detalle, cuestión de trozo. En *Ante la imagen. Pregunta formulada a los fines de una historia del arte*. Ed. Cendeac.
- Didi-Huberman, G. (2011). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Ed. Manantial.
- Didi-Huberman, G. (2012). *Arde la imagen*. Ed. Ve.
- Didi-Huberman, G. (2013). De semejanza a semejanza. *Revista Instantes y Azares. Escrituras nietzscheanas*, N°11, 2013, pp. 291-319.
- Didi-Huberman, G. (2014). *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Ed. Manantial
- Didi-Huberman, G. (2015). *Fasmas. Ensayos sobre la aparición I*. Ed. Shangrila.
- Dubois, P. (2015). *El acto fotográfico*. Ed. la Marca.
- Dreger, A. D. (2000). Jarring Bodies: Thoughts on the Display of Unusual Anatomies. *Revista Perspectives in Biology and Medicine* N°43 (2), pp. 161-172.
- Fausto-Sterling, A. (2006). *Cuerpos sexuales. La política de género y la construcción de la sexualidad*. Ed. Melusina.
- flores, v. (2013). *interrupciones. Ensayos de poética activista. Escritura, política, educación*. Ed. La Mondonga Dark.
- Foucault, M. (2007a). *Los anormales*. Fondo de Cultura Económica.
- Foucault, M. (2007b). El sexo verdadero. En *Herculine Barbin llamada Alexina B*. Talasa Ed.

- Giménez Gatto, F. (2016). Errores exquisitos: por una erótica de las corporalidades intersexuadas. En Giménez Gatto, F. y List Reyes, M. (Eds.), *Tratado breve de concupiscencias y prodigios*. Ed. La Cifra.
- Giménez Gatto, F. (2018). Modo de empleo, en Giménez Gatto, F., Chávez Mondragón, H. y Díaz Zepeda, A. (coord.). *Teoría freak. Estudios críticos sobre diversidad corporal*. Ed. La Cifra.
- Giménez Gatto, F., Chávez Mondragón, H. y Díaz Zepeda, A. (2018). Presentación, en Giménez Gatto, F., Chávez Mondragón, H. y Díaz Zepeda, A. (coord.). *Teoría freak. Estudios críticos sobre diversidad corporal*. Ed. La Cifra.
- Grégori Flor, N. (2009). La experiencia intersexual en el contexto español. Tensiones, negociaciones y microrresistencias. En Cabral, M. (Ed.), *Interdicciones. Escrituras de la intersexualidad en castellano*. Ed. Anarrés.
- Halberstam, J. (2017). *Trans*. Una guía rápida y peculiar de la variabilidad de género*. Ed. Egales.
- Haraway, Donna (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Ed. Cátedra.
- Haraway, Donna (2017). *Manifiesto de las especies de compañía: Perros, gentes y otredad significativa*. Ed. Bocavulvaria.
- Haraway, D. (2021). *Testigo_Modesto@Segundo_Milenio. HombreHembra© _Conoce_ OncoRata©*. Ed. Rara Avis.
- Hernández Guanche, V. (2009). Intersexualidad y prácticas científicas: ¿ciencia o ficción?. *Revista de Investigaciones Políticas y Sociológicas (RIPS)*, vol. 8, nº 1, 2009, pp. 77-87.
- INADI (2016). *Intersexualidad. Documento temático*. Instituto Nacional contra la Discriminación, la Xenofobia y el Racismo.
- Jorge, J. C. (2011). Lecciones médicas sobre la variante sexual: los hermafroditas del siglo XVI y los intersexuales del siglo XXI. *Revista Cuicuilco*, Nº 52, septiembre-diciembre 2011.
- Jorge, J. C. (2016). Cuentos de la diferencia sexual. En Giménez Gatto, F. y List Reyes, M. (Eds.), *Tratado breve de concupiscencias y prodigios*. Ed. La Cifra.
- Laso Chenut, F. C. (2017). *La huella invertida. Antropologías del tiempo, la mirada y la memoria. La fotografía de José Domingo Laso 1870-1927*. Centro de Fotografía de Montevideo.
- Lavigne, L. (2009). La regulación biomédica de la intersexualidad. Un abordaje de las representaciones socioculturales dominantes. En Cabral, M. (Ed.). *Interdicciones. Escrituras de la intersexualidad en castellano*. Ed. Anarrés.

- Lee, P. A., Houk, C. P., Ahmed, S. F. y Hughes, I. A. (2013). Declaración de consenso sobre el manejo de desórdenes intersexuales. *Revista Debate Feminista*, vol. 47., pp. 279-315.
- Liarte Tiloca, A. (2021). Un antropólogo entre spans: Posiciones del investigador y límites de la participación en eventos BDSM en la ciudad de Córdoba”. *Rev. Cadernos de Campo; Universidade de São Paulo*, 28 (1), 7-2019, pp. 108-128
- Liarte Tiloca, A., y Martín Escudero, R. N. J. (2021). Postales de una tarde femdom. *Revista Plural. Antropologías Desde América Latina Y Del Caribe*, 1(7), pp. 265-276.
- Lins Franca, I. (2009). Ahora, es toda una mujer: un análisis del caso de Edinanci Silva en los medios latinoamericanos. En Cabral, M. (Ed.), *Interdicciones. Escrituras de la intersexualidad en castellano*. Ed. Anarrés.
- Loos, E. e Ivan, L. (2018). Visual ageism in the Media, en Ayalon, L. y Tesch-Römer, C. *Contemporary perspectives on Ageism*. <https://link.springer.com/book/10.1007/978-3-319-73820-8#toc>
- Maffia, D. y Cabral, M. (2003). Los sexos ¿son o se hacen? en Maffia, D. (Comp.), *Sexualidades migrantes. Género y transgénero*. Ed. Feminaria.
- Machado, P. S. (2009). Confesiones corporales: algunas narrativas sociomédicas sobre los cuerpos intersex. En Cabral, M. (Ed.), *Interdicciones. Escrituras de la intersexualidad en castellano*. Ed. Anarrés.
- Miguel Sáez de Urabain, A. (2015). ¿Puede la fotografía mostrar lo inimaginable? El debate en torno a la representación de la Shoah, en *Fotocinema: revista científica de cine y fotografía*, N°. 10, pp. 233-262.
- Mitchell, W. J. T. (2009). *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*. Ed. Akal.
- Moeschen, S. (2005). Aesthetic traces in unlikely places: Re-visioning the freak in 19th-Century american photography. *Revista Disability studies quarterly*, vol. 25, N°4, 2005.
- Monro, S.; Crocetti, D.; Yeadon Lee, T.; Garland, F. y Travis, M. (2017). “Intersex, Variations of Sex Characteristics, and DSD: The Need for Change. Research Report”. University of Huddersfield.
- Murolo, N. L. (2015). Del mito del Narciso a la selfie. Una arqueología de los cuerpos codificados. *Revista Palabra Clave*, vol. 18, no. 3, pp. 676-700
- Palacios, R. (En prensa). *Resistir con la imaginación. Modos de representación de los cuerpos feminizados en Proyecto NUM: Recuperemos la imaginación para cambiar la historia*. (Trabajo Final de Licenciatura en Letras Modernas). FFyH, UNC.

- Peidro, S. (2013). Dos casos de intersexualidad en el cine argentino. *Sexualidad, Salud y Sociedad - Revista Latinoamericana*, agosto 2013, n°14, pp. 66-90.
- Pitkin, H. F. (1985). *El concepto de representación*. Centro de estudios constitucionales de Madrid.
- Platero Méndez, R. y Rosón Villena, M. (2012). De “La parada de los monstruos” a los monstruos de lo cotidiano: la diversidad funcional y sexualidad no normativa. *Revista Feminismo/s*, N°19, junio 2012, pp. 127-142.
- Preciado, P. B. (2009). Biopolítica del género, en AAVV. *Biopolítica*. Ají de Pollo.
- Puenzo, L. (Directora). (2009). *XXY* [Película]. Prod. Cinéfondation.
- Punte, M. (2011). Los monstruos vienen marchando: Cuerpos que importan en el nuevo cine argentino. II Jornadas del Centro Interdisciplinario de Investigaciones en Género, 28, 29 y 30 de septiembre de 2011, La Plata, Argentina.
- Rancière, J. (2000). *La división de lo sensible: estética y política*. Ed. Salamanca.
- Rodríguez, M. (2017). La imagen-luciérnaga: una aproximación al trabajo de Georges Didi-Huberman sobre la resistencia política y la estética de las imágenes supervivientes. *Revista Estudios de Filosofía*, vol. 15. pp.52-71. <http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/estudiosdefilosofia/article/view/20484>
- Rubin, G. (1989). Reflexionando sobre el sexo: notas para una teoría radical de la sexualidad. En Vance, C. (Comp.), *Placer y peligro. Explorando la sexualidad femenina*. Ed. Revolución. pp. 113-190.
- Sedgwick, E. K. (1998). *Epistemología del armario*. Ed. de la Tempestad.
- Sibilia, P. (2016). El cuerpo viejo como una imagen con fallas: la moral de la piel lisa y la censura mediática de la vejez, en Carbone de Mora, G. y Quezada, O. *Comunicación e industria digital. 14.0 Encuentro Latinoamericano de Facultades de Comunicación Social*. Fondo Editorial Universidad de Lima.
- Smaraglia, R. (2012). Sexualidades de(s)generadas: Algunos apuntes sobre el postporno. *Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, n°6.
- Somolonoff, J. (Directora). (2009). *El último verano de la Boyita* [Película]. Prod. Travesías.
- Sougez, M. y Pérez Gallardo, H. (2003). *Diccionario de historia de la fotografía*. Ed. Cátedra.
- Steinbock, E. (2014). Generative Negatives: Del LaGrace Volcano’s Herm Body Photographs. *TSQ: Transgender Studies Quarterly*. vol 1.4. pp. 539-551.
- Verón, E. (1993). *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Ed. Gedisa.

Viera Cherro, M. (2011). Que se enteren. Cuerpo y sexualidad en el zoom social. Sobre XXY. *Revista Estudios Feministas*, mayo-agosto 2011, n° 19(2), pp. 351-369.

Volcano, D., Prosser, J. y Steinbock, E. (2016). INTER*me: An inter-locution on the body in photography en Stefan Horlacher (Ed.). *Transgender and Intersex: Theoretical, Practical and Artistic Perspectives*. Ed. Palgrave Mcmillan.

Weitz, P. (Director). (2009). *Cirque du Freak: El aprendiz de vampiro*. [Película]. Prod. Relativity Media.

Anexo

Comunicación personal con Del LaGrace Volcano por videollamada. 16 de septiembre de 2020. Entrevista realizada mediante la plataforma Zoom.

Macarena: I'm really interested in the representation of inter* bodies in an erotic way, because I believe there aren't a lot of artistic works that show inter bodies in an erotic way. I was really interested in working with images, which is not something really related to my career, but we have this way of saying that everything could be considered a text, something you can interpret. So that's when I said I'm gonna see if I can find any relation between the erotic representation and the INTER*me series. I was interested in that question.

Del: Yeah, I think it's really good for me to also think through it as well because I'm coming to the end of the project. It started in 2011, I'm doing it until 2021, so it's a good 10 year rounded decade thing, and I think of different subtitles. I don't want to say from abjection to imago, but it's more like abjection/imago, it's like both at the same time. Some of the pictures, I don't think you've seen the whole series, but there are some scary ones as well, some very monstrous ones. I haven't even looked at the whole series from the beginning to the end myself, cause I'm still in the process of making it. But the last part is a work in progress, like, I've been growing my beard for example. I've been shaving half of my body hair for a year now, back and front on one side, to kind of amplify the inter and also the vertical kind of hermaphroditism that I experienced, which I think is quite unusual. And because I'm still seeking, this inter*quest that I have for what kind of... I'm intersex, that's clear, but what kind. I'm unspecified, so I would like to know exactly what happened and why with my body and what is the right level of hormones and all of these things. Because I'm very healthy and I'm 63 I think it's not a huge issue with me right now, you know, but it has been, so part of the project is also a self quest. It's like wanting to have more information about this body that I have, and have been gifted with for this lifetime.

M: That's awesome. I think that the idea of maybe seeking for or exploring our bodies outside of the medical institution is amazing, really revolutionary. I think that for inter people, we're always told that medicine holds the answers for us and our bodies and our self-

knowledge. Like you need to know the name of your variation, your diagnosis, to be able to know yourself.

D: I have this backdrop that I've used in other pictures, it's like the Lamprey system, it's the grid, black with white lines that both indigenous people and people with cognitive differences and bodily differences and Africans were measured with. It's called the Lamprey system (Bodies we fail, p.101: "The black and white background of the image is a card made to signify the 'Lamprey system' of anthropometric photography for purposes of racial, sexual and medical classification. The grid system was developed in the 1870s by John Lamprey, and was devised to make cross-racial comparisons. See Maxwell: 29-47"), so I have a kind of rendition, a backdrop that I've photographed myself and other people on. But I still, I think I'm still, that's going to be part of this, both with and without that. I have this shoot planned but I'm also working on feeling like it's exactly the right time, and now in Sweden it's getting really cold, so I kind of missed my moment for the summer. So will I be doing this shoot naked on a mountain with snow behind me? It could be. I could be like "Ok, I'm ready now, let's go up the mountain". I don't tend to make these things super easy, they have to almost be like happening during an endurance test. And also age comes into it, and having done this work over a 10 year span, and trying to own the aging body and what does that mean. And what does it mean to be 63, which is like, I'm suddenly single, that's a new thing in my life, I'm single after 15 years, and I don't even know what I want, I've been monogamous and single for 15 years and it's a whole new world out there you know. So I guess I want to look as good as possible, because if this ever makes it into Fotografiska, the swedish photography museum, I want to say "There I was at my peak at 63" and have people looking at this inter* body and being attracted to it in spite of themselves, that they can't help it. So I'm working on my muscles and I want to subvert people's prejudices. And I don't know if it's like a complete fantasy but I still think I can do it.

M: I'm interested in what you're saying because my hypothesis is that we can sort of train, if you will, our desire to be open to other bodies outside of the norm. I believe that there's something plastic about desire, I don't think that it's a set thing and you can't change that, for example I've been working with a lot images of fat, disabled bodies and I've been experiencing how seeing those images or being exposed to these bodies that maybe fall outside the norm of

erotic desire has started to shape my desires in ways that I didn't think were possible. That's why I'm interested in an erotic representation and not any representation. I believe that there's something there to be exploited. So that's a really cool goal for your photos.

D: I have a few projects on the go that are much more on the extreme end of things you could say, the extreme end of exploration, but we'll just stick with INTER*me right now. What I think it's interesting about it for me objectively, even if it involves me, it's like why do I do it? It's not that I find myself so incredibly beautiful, like what is it about the self-portraiture aspect? and particularly with these. I made a lot of attractive portraits of myself, self portraits, but I also know that that's not what I really look like all the time. I can take a still image and make myself look the way I imagine I look. But with INTER*me they are anti-portraits in a way, I'm exposing things: saggy buttocks skin, wrinkles, all this back hair. All these things that I actually find a bit repugnant. Repugnant is maybe too strong a word. I'm hoping that there'll be people who it's not disgusting to. But, you know, it's like I didn't grow up wanting to be a man, and I don't see myself as a man, and I try to make interventions into that idea, I try to be as visibly intersex as I possibly can be. I also have this project "Visibly intersex" which consisted on almost a 100 portraits of intersex activists around the world. And I know how to make myself and other people, who have also grown up feeling outside or freakish, look good, and to feel good about the images we created together. I gave that gift to myself and I can give it to others. With INTER*me it's a very different project from that. And it's a much more risky project in a way. And I have a piece of writing, it's "Corpus queer: bodies of resistance" and it has got a few different parts to it. Some of it is kind of like a spoken word piece, rhyming, some is more polemic, but I think you'll get it. It has a lot of academic references suttily placed. And it uses the pictures and it talks about the herm body, it's actually a PowerPoint slideshow, maybe I should send that to you so you can see. It has either images that I've made with others, most of the images are mine. It references the intersex body as well as racialized bodies, disabled bodies and other kinds of differences that we have, because for me they're all mixed up. Our struggles are all connected.

M: It'd be great if you could send me that. And I had a question about the 10 year span that you were talking about related to the series: I'm assuming you had exhibitions where you showed the photos, how was the reception? You said that you were thinking about the viewer, how would the viewer see your photos, how do you think that worked so far?

D: I don't think that I was thinking about the viewer so much when I was making the photographs. For me, the first time I went out, I didn't go out, I did it in a studio, in a storage space. And I had light and boxes, and I was doing a lot of intense workout, and then I'd take the picture. And then I'd do more push ups or I'd do things that'd get me kind of sweaty and in a state, or I'd tie myself up in rope and it'd be kind of more scary photographs. Other times, I was in a flat once and there was a thunderstorm, and because the material I'm using is very precarious, and rare, and analog, it's film. It's expired, you can't get it anywhere, it's called 665 where the positive has to be overexposed and I have to produce a negative without a dark room, and I can then scan it and I can use it. So in the long run it's very good but there's a limited supply. It can be extremely expensive, and you don't know what flaws, there'll be a lot of imperfections. And in this thunderstorm, this incredible lighting and thunderstorm, you can actually see this lightning on my back. And it was just amazing, this one shoot I did, it was really crazy what came out of it. Those I haven't actually shown, that actual shoot. Mostly it was very solitary, a lot of it I was doing when I was quite depressed and alone here. I think we were waiting for Mika to be born, so it was quite an intense time. I had only been in Sweden for a couple years by then. So it started out like that, I was doing it to make some work, to get back into it, to see what was going on. And I was also in a very different body, I did a lot of pictures with my belly, I was 87 kilos. I'm like 67 now, so that was like 20 kilos ago. So I'd lift my belly up, and "Lifting belly" is a poem by Gertrude Stein that influenced me and that I've done work about as well. Do you know Gertrude Stein?

M: Yes, I haven't read that poem.

D: "Lifting belly" I had a relationship with, so I have images made with this black and white film, and it has a very special, magical appeal to me because of all the things about it being precarious, rare, hard to find. You never know if it will work or will it not. I like that. The process of making it is very slow work, it's not digital work where I'm shooting off a thousand images.

M: I think that the relation between our bodies as precarious, rare, abject and the technical way in which you try to show that is really interesting.

D: You can also think about it in terms of food. Are you familiar with the slow food movement?

M: No.

D: Slow food is the opposite of fast food. It's like wholesome, it takes a while to digest, to absorb, it's good for your body. And I like to think fashion images can be very fast-food, you can slip through them. And I like to think of my work as not only slow in terms of the processes, both internal and external that I go through to make it, but also when people see it, they can't easily digest it. It does stick with them, they have to process it in a way that maybe they wouldn't if they were very familiar. So it also calls upon the uncanny, in the highest sense. A professor I don't even know who's in Brown University in the USA bought a really large picture of my naked body and a cliff behind out of the blue. Just bought it, which was very interesting and had really interesting things to say about it. I never thought that was a picture that'd sell, it was not beautiful in any kind of traditional sense. But it does call on the sense of the uncanny, and the fact that it was a queer person who bought it, who had the only feeling about the back and the refusal that that entailed, of turning the back and just having the back there. My work is always not about the gaze, not about the direct gaze, the refusal to be objectified, to be a spectacle in a way. So the back is very important as well in terms of refusal to spectacle, refusal to look at you looking. But it's also calling upon the abject and being freaks, and the way in which intersex people have both made a living by presenting themselves as medical specimens in the 18th, 19th, 20th century in different ways, or on tabloid talkshows, daytime TV, or by hiding and being trans instead, or being hidden completely in different professions all over, or being allowed to be thought of just a butch lesbian or a feminine man. We've been hiding in LGBT communities forever.

M: I was thinking about the freaks. I found a reimagining in the series of medical photography and the circus freak photography. Do you think those are relations you could also find?

D: Absolutely. My only time in London Fashion Week was as the bearded lady in a beautiful purple satin corset, a big red beard, big red hair, big platform shoes. I walked the catwalk and it was part of the grotesque-burlesque. It was a very queerly done thing, but it was also playing in the circus. Jennifer Miller, who was in Circus Amok, was known as the bearded lady and did its own juggling with gender. I think I have a lot of circus in me and a lot of people that are in who do circus, so for me circus is more a refuge, a place where gender and sexuality

really don't matter in the same ways that they do in a kind of normative, heterosexual world. Nobody in the Swedish circus world was afraid of my gender or my sexuality. Straight guys I could flirt with, straight women, it's not an issue. There's a certain kind of freedom in that, I think. In the circus people had communities, people who were bearded ladies or intersex or different in some ways, all had a community to live in and a way of making money, even if they were self exploiting. Then they became institutionalised and drugged and worse.

M: So you would relate the circus side of it to a place of freedom, community and the relation to medical photography as something... I mean I read Eliza Steinbock in "INTER*me: an interlocution on the body in photography" thinks this photos 'reject' the medical photography of intersex bodies. What do you think about that? Do you think it 'rejects' or would it be something else?

D: Well, I mean I've done other photos as well that kind of almost mimic. I wouldn't say there's a total rejection, I think you're picking up on something, actually. I think it's playing with the way in which images are used, in which images are made. Of course, they're self directed, and I also mix things up. I have a photo called "Herm torso", which is not an inter* person but a trans person, and I wanted to call into attention the ways in which the trans* body is also a hybrid body, it's also a body that is intermediate. There's an overlap because, naked, trans* bodies and intersex bodies, and that's when I first started researching medical photography, there was a picture in Alice Draper's book "Hermaphrodites and the medical invention of sex", drawings of Herculine Barbin's genitals made after death, and they looked very much like mine. The first genitals I ever saw before that was when I was researching my cousin when she gave me her medical records. And I spent years trying to learn how to read them and interpret her medical records, and going to medical libraries, so I saw a lot of medical photos of intersex people. Some of that may have been her, a lot of pictures of her were taken. I was trying to understand myself, trying to understand if my variations was the same as hers. I saw all the ways in which the genitals were depicted, and in "Herm torso" it's only the torso and there's a tic-tac-toe or some kind of game written on the chest. There's another genital shot of the first trans person that I photographed, he's African American and he wanted to put the measure, so there's a measuring tape next to his genitals, and it's like 2 inches or 2 feet. It is having a conversation with Robert Maplethorpe and the ways in which black male genitals are eroticized. So there are different layers with which one can understand the photos. And if you

know about these debates, queer imagery, race, gender and sexuality then you'll get it. And if not, I don't know what you're gonna get.

With INTER*me too, I don't usually overthink something, usually I go in and have a session with myself. I finally found my bulb, which I can shoot pictures with. Are you on Facebook with me? Did you see the picture? I think it's in my profile, I'm upside down and I have a ball in my mouth. I'm hanging upside down and I have my cable release, so it looks like a ball gag, like in a porno movie or something. So it's like a ball, and I have used it that way as well.

M: That's really interesting. You're using this sex toy but as a creative gag.

D: It is. It is literally a gag, which also means "joke". I like to have lots of little jokes in my photos. And there was one time I gave a talk in Athens, it was a gender fest. I don't know if you know Greeks very well, but they're not very polite. I was on stage, I had 350 queer greek people listening to every word I said for an hour and a half. I couldn't believe it, they gave me the only standing ovation I ever had in my life and so many of them got it, and I was so amazed. I'm sure not everybody did, but there were enough people that gave me feedback about specific things, I mean like bodies that queer... or queer bodies or bodies that don't matter... bodies that are not valued or valuable, bodies that teach us the meaning of... I'll send it to you, cause I don't remember. I was very on form that night specially. So it makes me happy when people get, like you did, the visual jokes or the puns. It doesn't happen all that often.

M: Yes, I can imagine. I can find a lot of layers in the images, so I'm often left wondering "Could it be related to this?". For example, in the technical aspect: when you develop the images, are the burnt ends a result of the technical process or are those...?

D: Yes, that's how the negative is, that's the negative's edges. I like the boxes and the frames within the frames, they are always different and the chemical burns are always different. I don't do anything to make it, I mean that's how it is. It's not contrite. I do tone them, I process them, I correct them and I get a certain look that I want, which is pretty uniform. It's the same thing as if I was going into a dark room, the way I used to tone the prints. Coloured ones are different, but the 665 I pretty much have a look that works.

M: Those burnt ends, I thought they were really interesting. I read that you described the box and the boxes in which you're in the photos or that are at the ends of the photos as the binary sex and gender box where we're all in. And I think those burnt ends are really interesting because they're maybe trying to tear the box? Maybe burning that box and exploring how to subvert the box in new ways through a creative process.

D: Yeah, and moving between them, as well. I think that if it wasn't for the box we wouldn't be talking to each other, we're looking at a rectangle, squares, boxes. We stay safe and warm and dry in boxes, we move between different boxes everyday. The box is actually quite a useful structure.

M: Even language is made of a lot of boxes, thanks to which we can communicate.

D: To not get stuck in one box is interesting.