

Dorlin, Elsa

Defenderse: una filosofía de la violencia / 1a ed. - Ciudad de Buenos Aires: Hekht Libros, 2018; 340 páginas; 22 x 14 cm

Traducción de: Margarita Martínez

ISBN 978-987-4954-00-8

1. Filosofía Contemporánea. I. Martínez, Margarita, trad. II.

Título.

CDD 194

Título original: Se défendre. Une philosophie de la violence

Cet ouvrage a bénéficié du soutien des Programmes d'aide à la publication de l'Institut français

Esta obra cuenta con el apoyo de los Programas de ayuda a la publicación del Institut français

Del original en francés: © Éditions La Découverte, 2017

De la presente edición: © Hekht, 2018

De la traducción: © Margarita Martínez, 2018

HEKHT LIBROS

COLECCIÓN ACÁ Y AHORA - 7MO. VOLUMEN

Directoras editoriales:

Natalia Ortiz Maldonado y Marilina Winik

hekhtlibros@gmail.com

Distribución:

distribución.hekht@gmail.com

WEB www.hekhtlibros.wordpress.com

FACEBOOK @contraeso.vamos

TWITTER @hekht

INSTAGRAM @hekht_libros

CORRECCIÓN _ Sandra Aguilar

[sandra.m.aguilar@gmail.com]

ARTE DE TAPA _ Faca para Estudio Valija

[<http://estudiovalija.com.ar>]

INTERIORES _ Jalinski

[<http://www.jalinski.com.ar>]

×

Hecho el depósito que marca la Ley 11.723

Elsa Dorlin

DEFENDERSE / Una filosofía de la violencia

TRADUCCIÓN DE MARGARITA MARTÍNEZ

hekht
COLECCIÓN
ACÁ Y AHORA

"héroe" del juego, bastante más que la venganza. Sólo el arma tiene "el poder de". El arma interviene en este juego como aquello que llega para instaurar la integridad corporal y sexual de la "víctima". Es ella que *la* defiende: como si el arma sustituyera al *marido*, al Estado o a la ley que fracasan o se niegan a protegerla. El arma constituye una figura metonímica del "protector" y reifica la heteronomía de las mujeres frente a aquello que se presenta como un derecho a la seguridad.

Dentro de esta perspectiva, la crítica versa esencialmente sobre la exclusión de las mujeres de un "contrato de seguridad" definido como el enclave de la condición de posibilidad de una plena y completa ciudadanía ³⁸. En cierta medida, como *el marido* o como la ley, el arma aparece como un "objeto" que materializa al tercero o a la instancia a la cual se delega la propia defensa y que está dotada de una violencia que la sujeta no es capaz de expresar sin ella. El "carácter todopoderoso" adquirido gracias al arma no hace sino redoblar la cuestión de la propia potencia de actuar. En este sentido, se trata de un dispositivo completamente clásico de delegación del derecho relativo a la autodefensa y a la preservación de sí tal como ha sido tradicionalmente definido en la filosofía política clásica; o, más exactamente, se trata de un dispositivo que hace aparecer un contrato tácito que sella la sumisión de las mujeres en el hecho mismo de verse obligadas a ser defendidas. Dicho de otra manera, con un arma, *estoy defendida*, sin arma, *estoy sin defensa*.

CAPÍTULO 8 /

REPLICADORXS

SIN DEFENSA

Desde hace unos treinta años, las campañas audiovisuales, radiofónicas o televisivas que trataban el tema de la violencia contra las mujeres representaron casi todas la misma y única escena de violencia: *la reprodujeron*. Actualizando de este modo la vulnerabilidad que se asigna a la femineidad ¹ más que proponiendo formas alternativas y herramientas para responder a la violencia, estas campañas públicas fracasaron en prevenir la violencia sexista.

En Francia, la primera campaña nacional sobre violencia conyugal se lanzó en 1989. Si nos atenemos a los últimos diez años, podemos mencionar las campañas gubernamentales de 2006-2007, "Te quiero un poco, mucho, con locura, nada" que muestra el cuerpo mancillado de una joven antes de terminar mostrando su cadáver en la morgue cubierto por una sábana azul, y el spot de 2007 que hace hablar a una mujer víctima de violencia que describe todo lo que su *marido* le hizo padecer y que afirma "pero por suerte se terminó hace quince días", y el spot termina con la vista de una tumba en un cementerio. También podemos mencionar la campaña "hable antes de no poder hacerlo", que muestra mujeres amordazadas (y recuerda el número para llamar en caso de emergencia, el 3919). En 2009, la campaña lanzada por la secretaria de Estado a cargo de la Familia y la Solidaridad pone en escena a dos niñas "que juegan a que son una pareja"

en la cual *el marido* es violento. Las campañas trienales de 2008-2010 son testigo de la creación del sitio stop-violences-femmes.gouv.fr y la difusión de un anuncio que nuevamente pone en escena a una mujer con el rostro amoratado. Las campañas de las asociaciones tales como *Amnesty International* o *Unicef* lanzadas en Francia no rompen la regla y ponen en escena a mujeres golpeadas y a sus *agresores* (como la campaña “La violencia siempre está de moda”). En el afiche lanzado en 2014 se puede ver a una mujer mestiza o descendiente de inmigrantes coloniales (cuando la mayor parte de las sujetas en las campañas precedentes eran más bien mujeres blancas) cuyo rostro está partido en dos. En una parte de su rostro la foto está desgarrada en varios pedazos y como si la hubieran vuelto a pegar; en la otra, está intacto. Debajo, se puede leer el siguiente pie: “Contra la violencia, la ley avanza”, ya que el eslogan de la campaña era “Violencia contra las mujeres: la ley la protege a usted”².

Al mostrar la mayor parte del tiempo a una mujer, o más precisamente al reificar sistemáticamente los cuerpos femeninos puestos en escena como cuerpos víctima, estas campañas actualizan la vulnerabilidad como el devenir ineluctable de toda mujer. No vemos sino rostros amoratados, cuerpos que llevan los signos estigmatizantes de los golpes o las heridas (sangre, equimosis), que lloran, imploran o gritan o, por el contrario, mudos, descompuestos en grandes planos, en fragmentos, con los músculos paralizados, los rostros cubiertos por las manos, postrados; se nos dan a ver cadáveres, radiografías, tumbas, ambulancias, luces giratorias, niños que han sido testigos, desconsolados o víctimas ellos mismos de la violencia sexista. Las imágenes que proponen estas campañas también explotan todas las posibilidades visuales de un dispositivo técnico –la fotografía, más generalmente la cultura visual– que produce efectos de realidad

desmesurados. Estas campañas, llamadas de prevención o de sensibilización³, pretenden en su mayoría politizar la cuestión interpelando emocionalmente a la opinión pública en general y a las mujeres víctimas en particular, incitándolas a “reaccionar”, a “actuar” *antes de que sea demasiado tarde*. Todas prometen “proteger” a las víctimas. Además maliciosamente, estas campañas interpelan también a un tercer espectador, puesto que expresan todas su intención de “visibilizar” ante *los autores* de los hechos de violencia los alcances morales de su acto. Este modo de politización de las violencias funciona sobre tres presupuestos: primero, la idea de que visibilizando un problema éste deviene real; segundo, que es movilizándolo las emociones⁴, y más particularmente la empatía, como la realidad de un fenómeno se convierte en una realidad para *todos*; tercero, que es mostrando las consecuencias de un acto o de una práctica que se llega a *los autores* de esos actos como *sujetos* morales susceptibles de tomar conciencia de la incivildad, de la ilegalidad, de la inmoralidad o del peligro (sanitario, social, humano) de sus actos.

En este dispositivo, la interpelación no es nada simple: remite a una tecnología de lo visible que es muy compleja, que está articulada con tres perspectivas y que cruza tres posiciones, “tres intenciones”, “tres emociones”⁵.

Para retomar las categorías analíticas pensadas por Roland Barthes en *La cámara oscura*, volvemos a encontrar al *operator* (quien da a ver, el fotógrafo), el *spectator* (quien contempla), el *spectrum* (quien es dado a ver, fotografiado) –contemplar, ser contemplado, dar a contemplar. Roland Barthes elige el término *spectrum* para insistir en una doble dimensión: el ser que es fotografiado, contemplado, está a la vez dado (o se da) en espectáculo y al mismo tiempo está fijo, capturado en un presente para siempre momificado –de ahí la idea de una presencia espectral. Lo que tiene de particular el dispositivo

fotográfico, entonces, es que hace advenir a un ser haciendo nacer una imagen que ofrece a la mirada y, al mismo tiempo, lo convierte en muerto instantáneamente. El proceso de objetivación se vive como "una microexperiencia de la muerte" – "me convierto verdaderamente en espectro" ⁶.

Esta metamorfosis mortífera, capaz de fijar eternamente las escenas más "vivas" y espontáneas, se convierte en tanto más fascinante en la medida en que toma por objeto *puestas en escena* de la violencia, del sufrimiento y de la muerte. En las campañas públicas sobre la violencia infligida a las mujeres, las sujetas fotografiadas son, por así decirlo, espectros perfectos que actúan como víctimas efectivamente muertas bajo los golpes de sus *agresores*. ¿Por qué la representación de las relaciones de poder de género, incluso en sus manifestaciones más trágicas, pasa por la simplificación extrema de un espectáculo mortífero (y reproducible *ad infinitum*) de la victimización de las mujeres?

Al analizar las fotografías de estas campañas públicas, hay que señalar, primero, que son las imágenes las que nos llegan sin que loelijamos: nos topamos con ellas en un viaje en subte, en colectivo, en la calle, en ciertas oficinas, en internet o en la televisión ⁷. No hay que descartar la posibilidad de que esas fotografías deje a la mayor parte entre nosotrxs en un estado de indiferencia tanto más probable cuanto que las imágenes inundan nuestras cotidianeidades dentro de un flujo ininterrumpido y cada vez más denso ⁸. Sin embargo, porque están construidas como fotografías publicitarias, su semiología es con frecuencia elemental (el sentido es simple, puro, claro, aprehensible sin demasiada reflexión). En este estadio, Roland Barthes distingue dos elementos cuya co-presencia genera interés: lo que denomina el *studium* y el *punctum* en una foto. El *studium* es el gusto compartido, el interés cuyo fondo son los referentes culturales e intelectuales

comunes a quienes observan y a la imagen, lo que hace a esta última contemplable, inteligible y digna de ser contemplada con una suerte de curiosidad cómplice, indolente, distante. El *punctum*, por el contrario, es lo que va a atraer la atención de quien observa, el detalle que lo pincha, lo que hace que mire más atentamente y lo que quizás se recuerde de la imagen una vez que se ha desviado la mirada ⁹. El *punctum* es también lo que me obliga a admitir que lxs personajes, las escenas de una fotografía existen en alguna otra parte y escapan a esa captura de entomólogo: es ese detalle que marca aquello que les devuelve la vida, su complejidad, su historia y su carne tridimensional. Es precisamente en razón de esa complejidad que el *punctum* no se debe confundir con lo que sería demasiado rápidamente asimilado con un elemento "chocante". En efecto, en las imágenes que nos interesan, el *punctum* precisamente está ausente. La representación de la violencia, o más bien de sus efectos (sangre, equimosis, mímicas de sufrimiento, llantos, gritos...) participa de hecho en el *studium*, en el campo de las representaciones comunes, esperadas, del cuerpo marcado por el género [*genre*] (en este caso de una norma dominante de la femineidad vulnerable), participa en el universo de sentido compartido tal como está codificado justamente por la semiología del género.

A estas fotografías podemos calificarlas con Barthes de "unarias" ¹⁰. Refuerzan el sentido común; son lisas, banales y autorizan a quien observa a pasar ante ellas sin mirarlas, o a hojearlas sin verse capturado por su brutalidad mortífera ¹¹. "Fotografiamos cosas para ahuyentarlas del espíritu", decía Kafka al joven Janouch ¹²; ¿pero qué es lo que estamos ahuyentando de nuestro espíritu aquí? ¿La impotencia obscena de esos cuerpos víctimas que estas fotografías ponen en escena? ¿O, por el contrario todo aquello que esos cuerpos, esas mujeres son, hacen *además*?

Las fotografías unarias representan mujeres postradas, ensangrentadas, golpeadas, cuerpos muertos que escapan a toda reflexión. Al mismo tiempo, representan a mujeres que responden y encarnan todas normas estéticas de femineidad dominantes: en su mayor parte son jóvenes, blancas, delgadas... Efectivamente, no hay elementos que nos remitan a la complejidad de lo real, a la carne de la vida; la fotografía reifica una norma de femineidad hegemónica que pone en escena asociándolo con un relato de la violencia. Entonces, estas fotos de mujeres violentadas ocupan de hecho todo el espacio. Cualquiera sea el punto sobre el cual se pose la mirada, lo coloniza: "la fotografía es violenta no porque muestre violencia sino porque, en cada oportunidad, colma la vista a la fuerza, y porque en ella nada puede ser negado ni tampoco transformado"¹³, escribe Barthes. Y es precisamente esta ocupación forzada la que pone en abismo toda la dimensión violenta de esas fotografías.

Además, al borrar el momento de sorpresa, lo inesperado, lo inédito, la perspectiva adoptada por el *operator* se vuelve omnipotente. Al tomar el partido de no representar sino objetos-víctimas de la violencia, el sujetx que saca la fotografía impone su punto de vista sobre lo real y, en el mismo movimiento, impone también un cierto placer en mostrar el espectáculo de los cuerpos heridos, dominados, incluso muertos, que ha puesto en escena. Esta tendencia a la escopofilia plantea desde nuevas bases la problemática de una erótica de la dominación¹⁴. Así, el proceso que consiste en ofrecer por la fuerza a la mirada del otrx una sola y única perspectiva simplista, en suscitar en el *spectator*, libre de contemplar sin ser vistx, el mismo poder gozoso que siente aquel que fija los cuerpos que llevan carnalmente los estigmas de la violencia, se deriva de una forma evidente de voyeurismo sádico.

Las mujeres fotografiadas (*spectrum*), esas sujetas vivas, esas existencias vividas y complejas, no solamente son reducidas a *socius* —sujetas de sociedad objetivadas por las cifras de la violencia doméstica tanto como por las normas sociales dominantes; son reducidas a objetos, inertes, muertas— sino que son sujetas congeladas para la eternidad por el dispositivo fotográfico que da fe, de modo autoritario, *de lo que fue*, imponiendo de un cierto modo a todas las mujeres un destino funesto (proyectando de hecho sobre todas las mujeres la amenaza de una violencia ineluctable, *lo que ha sido, será*). Y, frente a su sufrimiento¹⁵ obscuro, que se puede contemplar a *piacere* incluso con el rabillo del ojo, estos cuerpos se vuelven también objetos de una "fascinación fetichista"¹⁶.

La erotización de esas mujeres sin defensa, puros objetos, toma todo el espacio de la representación de la violencia de género y no deja lugar a otras representaciones, otras imágenes y fantasías, y por lo tanto otros relatos¹⁷: estas fotos nos obligan a una visión en la indiferencia de todo pensamiento, lo agotan y toman por la fuerza nuestro imaginario cebándolo con una impotencia gozosa. ¿Quién obtiene placer ante el sufrimiento de otrx? ¿Quién obtiene placer con el espectáculo de la impotencia? En esta oportunidad, para aquellxs exigidxs a encarnar esta impotencia, para esas existencias en condiciones de identificarse con esta objetivación brutal de sí, es muy incierto que la representación de sí mismx como un *ser golpeadx* suscite un placer cualquiera; es más probable que provoque una miríada de sentimientos y afectos como el disgusto, la vergüenza, el rechazo, la empatía, la negación, el sentimiento de injusticia, el odio, la negación... ¿Cómo pueden estas campañas, en esas condiciones, cumplir con el objetivo que se asignan: "ayudar", "proteger" a las víctimas de violencia? ¿Y entonces a quién se dirigen?

Lo que salta a la vista cuando aparecen estas fotografías son, más precisamente, los efectos y las consecuencias de los actos violentos sobre esos cuerpos más que los cuerpos violentados mismos. Lo que imanta en estas fotos son las huellas, los signos de una potencia de actuar capaz de imprimir su marca sobre los cuerpos de otras; es esa capacidad de violencia extrema. Las campañas públicas son un tributo ofrecido a los agresores. Lo que fascina entonces (lo que da miedo, lo que excita o lo que procura placer) es ver ciertamente *lo que produce el hecho de ser poderoso*; lo que produce el hecho de ser capaz de zamarrear, golpear, de herir cuando otras no serían capaces sino de llorar, de gritar o de morir. La pulsión escópica remite así a una dimensión narcisista. De hecho, el goce compete a *aquel* que contempla su propia potencia de actuar, *aquel* que, en el recodo de un pasillo del subte, en un espacio urbano de exhibición publicitaria, se ve a sí mismo, ve lo que ha hecho, ve lo que puede hacer. Entonces no estamos colocadxs ante el sufrimiento de un objeto sino ante el poder de un sujeto. Estas campañas son trágicas porque en el fondo no tematizan sino un superpoder que se concede a los "hombres"; un poder que se presenta como propio de los cuerpos masculinos que raramente se muestran, que raramente se ponen en escena excepto en la puesta en escena de la eficacia, la brutalidad y la licitud de sus golpes. La erotización del sufrimiento de los cuerpos se deriva de un goce de sí, de una estetización embriagadora de los actos de los autores de la violencia. En otros términos, lo que estas campañas exhiben y aquello (o a quienes) se dirigen es la violencia gozosa de los agentes de violencia.

Es el *perpetrator*, cuarta figura –personaje histórico fuera de cuadro– pero respecto del cual la fotografía es una suerte de oda a su poder de impacto.

FENOMENOLOGÍA DE LA PRESA

Pocas semanas antes de su publicación en 1991, la prensa ya denunciaba la novela *Dirty Week-end*¹⁸ acusándola de ser un escrito incendiario, ultraviolento y pornográfico, y a Helen Zahavi, su autora, de ser una "enferma mental". En la historia de la censura moderna en Inglaterra, la novela es el último *opus* objeto de un pedido de prohibición de publicación y distribución ante el Parlamento de Londres. *Dirty Week-end*, evidentemente, toca un punto ultrasensible. Para la mayor parte de lxs reseñadorxs del libro, se trata de una apología de la violencia que ni siquiera está atiborrada de justificaciones vengativas: sería una violencia gratuita, irracional, sin límite. Bella, la heroína, es la figura misma de la víctima convertida en verduga. Aliada con la brutalidad más obscena –pero declinada en femenino, ¿la brutalidad no está acaso siempre considerada como obscena? – Bella es presentada como una versión contemporánea de la locura femenina asesina: así, su ética se ve reducida a una patología. Ante el texto mismo de Helen Zahavi, estos comentarios carecen totalmente de lo que constituye, sin embargo, el centro del relato, y en este sentido quizás son también el síntoma de una voluntad de *no saber*; voluntad que el mismo texto de Zahavi desbalancea, desestabiliza. Bella es una representación de la banalidad que ha sido violada, ciertamente, y su *week-end* asesino es la ficción metodológica que sirve para hacer vivir esta experiencia, la que la hace, a través de la escritura, acceder a la densidad de lo real y poner a las conciencias en estado de obligación.

La novela desestabiliza también un modo de comprensión ético político habitual dentro de las corrientes feministas contemporáneas, para las cuales la violencia es pensada solamente como expresión de la potencia de actuar de los