

Acerca de la mirada. Apuntes sobre *El desierto y su semilla*, de Jorge Barón Biza y *Efectos colaterales*, de Gabriela Liffschitz

Por **María Soledad Boero**

Alicia Vaggione

Centro de Estudios Avanzados – Universidad Nacional de Córdoba

E-mail: mariaboero@hotmail.com / avaggione@hotmail.com

La imagen -en nuestra cultura contemporánea- se ha impuesto como modelo hegemónico de representación, prevaleciendo de modo importante sobre otras modalidades significantes. Como objeto semiótico, la imagen emite signos a descifrar, a interpretar, desplegando una fuerza que se impone.

En este marco, la imagen del cuerpo ha cobrado relevancia otorgándole un lugar central a un modelo de cuerpo “perfecto”, sin fallas ni grietas. Así como el canon de belleza que elabora ese cuerpo perfecto, es producto de una convención que se impone sobre otra, “lo que se mira” está bajo el efecto de una construcción sociocultural elaborada históricamente.

En estrecha vinculación con la importancia de la imagen como modo de representación, Christian Ferrer profundiza la negación del dolor en la cultura contemporánea:

La obsesión por la belleza, el cuerpo saludable, la postergación del envejecimiento, en fin, la aspiración fantasiosa a mantener a raya a la muerte indefinidamente, responde hoy a causas irresolubles. La sensación de futuro incierto, las presiones económicas y culturales y la intensa desprotección se descargan sobre el cuerpo, antes tratado como "fuerza de trabajo" y ahora obligado a dar pruebas continuas de su performatividad emocional (2003/4: 9)

El ideal de felicidad como lo plantea el mismo Ferrer implica que:

La demanda de mayores placeres para el cuerpo es pregnante (...) las ansias de felicidad ya no están lanzadas hacia un eventual progreso civilizatorio, hacia las promesas de la política o hacia la economía personal planificada y acumulativa. La exigencia de felicidad está cronometrada por el minutero, y entre sus consignas se cuentan la detención del deterioro corporal y de la extenuación cotidiana. Se diría que se intenta invisibilizar la muerte. Justamente, la tecnología del siglo XX tuvo como misión impedir el desplome físico y emocional de la población (2003/4: 5)

En su libro *El sitio de la mirada* Eduardo Grüner sostiene que la imagen ha sido -históricamente- un “aparato visual de constitución de la subjetividad colectiva y el imaginario social-histórico”.

Asimismo destaca que es indudable su función de transmisión ideológica, ya que “es subsidiaria de su papel constructor de una memoria que busca “fijar” por la mirada, el orden de pertenencia y reconocimiento prescripto para los sujetos de una cultura” (Grüner, 2002: 17 y 18).

Desde este punto de vista, podemos entender por qué la visión como sentido y el ojo como su órgano, se han convertido en los privilegiados de esta cultura. El enunciado de Grüner "de qué modo de mirar somos culpables" estaría señalando -entre otras cosas- la importancia de reconocer que la mirada es una construcción social, en la que participan diferentes materiales y filtros que componen nuestro modo de ver. Una mirada "situada" y "sitiada" -sostiene el autor siguiendo a Sartre- que varía históricamente, más allá de que asistamos todo el tiempo a simulacros de naturalización.

Lo visible, entonces -decimos con John Berger- no es más que el conjunto de imágenes que el ojo crea al mirar. La realidad se hace visible al ser percibida, y esa percepción está signada cultural e

históricamente. "Lo que sabemos o lo que creemos afecta el modo en que vemos las cosas", señala Berger, y agrega que *toda imagen encarna un modo de ver*, entre los múltiples modos posibles. Miramos una obra de arte desde una serie de hipótesis aprendidas acerca de él y que se refieren a nociones tales como las de belleza, verdad, posición social, etc. (Berger, 2000: 17).

Es a partir de esta zona de problemas recortada en torno a la mirada, que nos proponemos trabajar con las imágenes provenientes de dos objetos estéticos particulares en tanto lo que sugiere cada uno en su diferencia, es una operación con la mirada (la construcción de otras formas de ver) que *nos afecta y nos interpela* al presentarnos imágenes que nos muestran el negativo del modelo hegemónico cultural.

En primer lugar, una lectura *del rostro y su des-figuración* tal como aparece planteado en la novela autobiográfica *El desierto y su semilla* del escritor cordobés Jorge Baron Biza y en segundo lugar, un trabajo sobre el cuerpo enfermo y su estetización en las fotografías que componen el libro *Efectos colaterales* de Gabriela Liffschitz. Un conjunto de interrogantes conectan y vertebran nuestro recorrido:

- ¿Cuál es la operación estética y política que efectúan estos sujetos a través de sus obras?
- ¿Qué estrategias de representación del cuerpo y el rostro ponen en juego?
- ¿Cómo "mirar" estos objetos que muestran -de un modo u otro- el vacío y la devastación del cuerpo, en el marco de una cultura que niega el contacto con la muerte, el sufrimiento y el dolor?

Sobre *El desierto y su semilla*

"El revés del rostro no es un enigma sino un misterio: ¿qué hay detrás del rostro sino una sospecha de vacío?"

Nicolás Rosa. La lengua del ausente.

La novela *El desierto y su semilla* del escritor Jorge Baron Biza -publicada en el año 1998- es una obra de ficción que recoge algunos acontecimientos que conmocionaron a la opinión pública en la década del sesenta: la tragedia familiar de los Baron Biza¹. El autor de la novela es uno de los hijos de este matrimonio, protagonista directo de la tragedia y acompañante de su madre en el doloroso y paradójico proceso de reconstrucción de su rostro. En conversaciones con el autor, él mismo sostenía que la novela no era una novela de hechos sino una novela del sentido. Se trata de la construcción de un sentido vital con los datos caóticos de la realidad; de encontrar una verosimilitud en la escritura a una historia excesiva, irracional.

¿Qué hay detrás del rostro? se pregunta Nicolás Rosa en el epígrafe y nos parece que en la novela de Jorge Baron Biza la pregunta se hace escritura cuando el autor elabora todo *un trazado* de ese rostro materno carcomido por el ácido y nos va narrando su destrucción y doloroso proceso de reconstrucción, a la vez que también va escenificando su propia desintegración como sujeto.

Nos preguntamos *qué sucede cuando el rostro cae*, y paralelamente a esa caída y a los intentos fallidos del narrador por dar cuenta de esas mutaciones en el rostro de su madre, qué sucede cuando la identidad cae, qué zonas se generan, qué espesores se estarían tramando en ese *acto de ver lo que no se puede narrar*.

Sabemos que el rostro puede ser entendido (en su versión moderna) como la parte del cuerpo más individualizada, la marca que *identifica* a cada persona.

El narrador, al ver el rostro de su madre padecer las quemaduras del ácido, establece una comparación entre lo que había sido su madre antes de la agresión, relacionando sus rasgos fisiognómicos con otros rasgos de su identidad: "Su rostro había sido el lugar en el que con más evidencia se manifestaron su historia, su sangre y su fe empecinada en la razón y la voluntad de saber. Pero los 'siempre' de su cara se estaban esfumando" (Baron Biza, 1998: 14).

El ácido va trazando otra génesis, irracional, sin plan alguno, borrando en su trayecto los trazos inconfundibles de su identidad, "las letras finales de una identidad que se iba", como sostiene el

narrador. Todo lo que va sucediendo después en ese rostro entra en un proceso de pérdida y demolición: pérdida de las funciones de la cara, de la simetría, de los colores, de las formas, pero y sobre todo, *pérdida de la identidad*, de lo que hasta ese momento había portado y significado esa cara.

Fue una época agitada y colorida de la carne, tiempo de licencias en el que los colores desligados de las formas evocaban las manchas difusas que los cineastas emplean para representar el inconsciente, en el peor y más candoroso sentido de la palabra. Esos colores iban dejando atrás toda cultura, se burlaban de toda técnica médica que los quisiese referir a algún principio ordenador (Baron Biza, 1998: 12)

Jacques Aumont (1998: 18 y ss.) sostiene que el rostro es ante todo rostro humano y es el lugar de la mirada; lugar desde donde se ve y desde donde se es visto a la vez, razón por la cual es el lugar privilegiado de las funciones sociales, pero también es el soporte más significativo que ofrece el hombre y al mismo tiempo se convierte en la máscara que no permite ver nada; el rostro es el "lugar enmascarado de la verdad", parte posterior del rostro cuyo rostro es la máscara -el lugar privilegiado de la exposición humana-. Si el hombre es rostro, dice Aumont, las imágenes del hombre, las que se inventa, las que representa, son analogías, semejanzas. El rostro es siempre el origen de la analogía, toda representación se fundamenta en el deseo del hombre de representarse a sí mismo como un rostro.

En *El desierto y su semilla* asistimos a un modo de representación del rostro que rompe con esa relación de semejanza o analogía con el principio de unidad y de individualidad que lo caracterizaría. La desfiguración instaurada en el nivel de la diégesis en la figura materna implica el comienzo de un proceso de destrucción, del que se desprenden partículas de no – rostro que desbordan cualquier régimen significativo. En el orden de la representación de ese rostro, el narrador apela a las posibilidades del lenguaje para tratar de hacer ingresar esa descomposición irracional en el orden de lo visible y de lo narrable. Desde esta perspectiva, el rostro se transformaría en la huella de una semejanza perdida, a partir de los intentos del narrador por volver a reconstruir ese rostro materno haciendo uso de los recuerdos de aquella cara borrada. Cualquier indicio, cualquier vestigio intensifica lo que ya no se ve. La memoria intenta reconstruir a partir de un vestigio la huella de esa cara que ya no está: "Mi vista rehacía de memoria las actuales elipsis de su figura y ese recuerdo intensificaba lo que ya no se veía" (Baron Biza, 1998: 27).

Más allá del rostro

Si como decíamos *el rostro es el lugar de la mirada* -desde donde se mira y se es mirado-, la *relación visual* que se instaura en la novela entre el rostro de la madre y su hijo enmarca todo el proceso de demolición experimentado por el narrador, en consonancia con el paso de la cara a la calavera que experimenta su madre en vida y del cual el protagonista es testigo. El acto de ver remite, en este punto, a un vacío (metafórico y literal) que "mira" al narrador y, en algún sentido, lo constituye². Ante la visión permanente de la caída, de la pérdida del rostro de su madre (a través de los tortuosos tratamientos que, paradójicamente, intentan reconstruirlo), podemos suponer que el narrador experimenta su propia pérdida, su propio vacío, y todo lo que ve estaría marcado por la pérdida del rostro materno. El acto de ver lo abre a un vacío que lo mira, lo "toca" y compromete hasta lo incomprensible. El rostro es sometido a una operación de vaciamiento de toda sustancia a medida que se maniobran sobre él los desprendimientos de piel para limpiar las heridas, los ojos sin párpados, los huecos en las mejillas, la presencia del hueso:

Después de un tiempo que no pude controlar, me dije que, para mí, se había acabado la ilustración. No tendría nunca más la necesidad de buscar en la biblioteca de la infancia esas láminas anatómicas superpuestas, con todos los niveles de lo interior. Ya sabía lo que somos. (Baron Biza, 1998: 84)

A partir de lo que hay debajo de la piel, se abre una profundidad que es vacío, un ocultamiento que develaría algo de ese misterio, de ese caos que se oculta detrás del rostro.

Es a partir de esta *relación dialéctica de la mirada* (lo que se genera entre lo que se ve y lo que lo mira) que se instaura el vaciamiento y desintegración en el yo del narrador protagonista. No hay posibilidades de encontrar un sentido oculto (una metáfora, una comparación, un sentido figurado) porque lo oculto ya estaría revelado en ese rostro desfigurado:

Al igual que los cirujanos, el arqueólogo obtuvo el horror que nadie puede dejar de mirar, volvió a la sencilla mostración de lo cruel, a diferencia de lo que habían sido antes esos huecos en la lava: una teoría general de lo que nos destruyó y todavía nos amenaza (Baron Biza, 1998: 26)

El rostro se convertiría (en ese proceso descarnado de huecos, colgajos, quelonios, cavidades y huesos) en **un volumen portador de vacíos** (seguimos a Huberman). Un vacío que muestra la pérdida de un rostro (el paso del rostro al no – rostro) y al mismo tiempo "mira" y atraviesa al narrador (imponiéndole un *adentro*, un volverse sobre sí). Y es a partir del **régimen de la mirada** instaurado que el narrador se somete a un "proceso de exposición de lo interno" (al igual que la cara de su madre), a través de todos los intentos de *figurativizar* lo desfigurado: "La imposibilidad de ver metáforas en su carne -dice el narrador- se convertía para mí en imposibilidad de pensar metáforas para mis sentimientos" (Baron Biza, 1998: 24, 25).

Desde esta perspectiva se podría pensar el potencial de la novela de Baron Biza, en la cual el acto de invención de sí –a través de la escritura- estaría ligado al acto de ver, a la construcción de una mirada construida a través de la pérdida, poniendo sobre la superficie los artificios y temblores de lo que llamamos identidad. Podemos pensar también que el acto de escribir estaría metaforizando la pérdida de un rostro, y en esa pérdida se tratará de producir un terreno, un campo de batalla para que otros rostros y rastros puedan decirse.

Sobre Efectos colaterales

Efectos colaterales es un libro de fotografías, más específicamente de autorretratos, de un sujeto femenino que cuenta la experiencia de la enfermedad, en este caso de un cáncer, cifrada en torno a la intervención médica. En este trabajo la autora³ vuelve la cámara sobre sí para mostrar desde la desnudez un cuerpo que ha sido intervenido quirúrgicamente a partir de una mastectomía.

El texto presenta un prólogo y cuatro series fotográficas que se titulan con el nombre de distintas drogas y tratamientos para el cáncer. Es posible, que la intrusión del lenguaje farmacológico intente introducir, muy sutilmente, un registro del dolor que está totalmente ausente en la representación fotográfica.

Enfermedad, cuerpo y experiencia

Lo que se presenta en *Efectos colaterales* es el trabajo sobre un yo y sobre un cuerpo que intenta salirse de las representaciones y de las miradas cosificadas de los otros para buscar su propia reinvención en una circunstancia particular. En el prólogo se construye la escena del anuncio de la mastectomía: "...antes que nada sentí la incomodidad del médico. Daba la sensación de estar hablando de algo aberrante (...) Hacía dos días que me habían dicho que tenía cáncer. ¿Qué me importaba la teta? Yo tenía miedo, pero una cosa clara, operarme cuanto antes"⁴.

La enfermedad no es percibida como una fatalidad inexorable, no entra en la lógica de las figuras del castigo o la maldición: "Mi cuerpo era y es cualquier cuerpo al que en todo caso, está visto, esto podía sucederle. Yo no lograba darle respuesta a la pregunta ¿por qué a mí?". Esta consideración de la enfermedad da lugar a la productividad, a la búsqueda de una lectura para contar y entender la experiencia de la enfermedad: "La diferencia no pasaba por estar exento de la adversidad sino por la capacidad de cada uno de transformar las circunstancias en un recurso". Esta percepción de la enfermedad, esta escritura *de sí*, en términos de Foucault, pone en primer plano el trabajo sobre un cuerpo que intenta salirse de las representaciones dominantes⁵ para buscar su propia forma: "el cuerpo es siempre un desvarío, una respuesta propia, personal a una serie de circunstancias". El enfermo no habla en un espacio vacío, instalado en una posición enunciativa particular; sus intervenciones deben leerse en el marco de la interacción conflictiva de las diferentes

representaciones y construcciones de la enfermedad, sus enunciados deben situarse como respuestas en el sentido bajtiniano del término. En la teoría de Mijail Bajtín:

Todo hablante es de por sí un contestatario, en mayor o menor medida: él no es un primer hablante, quién haya interrumpido por primera vez el eterno silencio del universo, y él no únicamente presupone la existencia del sistema de la lengua que utiliza, sino que cuenta con la presencia de enunciados anteriores, suyos y ajenos, con los cuales su enunciado determinado establece toda clase de relaciones (se apoya en ellos, problematiza con ellos, o simplemente los supone conocidos por su oyente). Todo enunciado es un eslabón, en la cadena, muy complejamente organizada, de otros enunciados (Bajtín, 1992: 258)

En el espacio de esta interacción entendemos que se juega el efecto político del texto de G.L., su trabajo conmueve no sólo por el impacto de lo que muestra, sino por proponernos una mirada a contrapelo sobre el cuerpo enfermo. Lo que tenemos en frente, no es la representación de un estado agónico, ni de un cuerpo consumido por la enfermedad sino, por el contrario, lo que el texto muestra es la cristalización de una nueva forma de belleza. Si observamos la foto impresa en la tapa, vemos que la actitud es la de la atleta en posición de punto de largada.

Cubrir/Descubrir: transformaciones de un cuerpo

Cuando comenzamos a “hojear” *Efectos colaterales* -práctica de lectura singular en un texto fotográfico- nuestra mirada se detiene, en un primer instante, en el lugar vacío, en el seno ausente que la autora en algunas ocasiones llama “la herida” y en otras, en una invención nominal, “la faltante”. En las distintas secuencias fotográficas el cuerpo desnudo expone/subraya lo que falta, muestra los efectos de una enfermedad que en sí misma es monstruosa y cuyo tratamiento, en algunos casos, implica la mutilación de algunas partes del cuerpo.

El cuerpo enfermo e intervenido médicamente lleva como marca o como signo de esa intervención la propia cicatriz que en sí misma es objeto de lectura, sede de una mirada escrupulosa que intenta observar sus mutaciones. En el prólogo se lee:

En el medio del pecho me nace un signo, no es una línea como pensaba, no es un tajo duro y firme como un rasgo de carácter, es un signo, como una `z` demasiado horizontal, más bien la tilde de la ñ. Miro con detenimiento, miro ahora que puedo, las transformaciones casi imperceptibles de la carne (...) Tal vez lo logre, me digo, tal vez algún día sus mutaciones la lleven de la simple herida a la perpetuación de alocados arabescos, o tal vez incluso -otra vez- hasta la turgencia del pecho (Liffschitz, 2003)

La cicatriz en el cuerpo, como la del rostro en la novela de Baron Biza, aparece como vestigio de lo que ya no está y a la vez como génesis de un nuevo proceso. Un signo, que marca una superficie, en la que la enferma puede incluso imaginar un futuro que se encuentra cooptado por la presencia de la enfermedad.

De todos modos, el texto de Liffschitz pareciera tener una impronta lúdica y pronto quedamos atrapados en este contrato. En las distintas secuencias fotográficas, el cuerpo desnudo que se (nos) muestra -la desnudez es objeto de trabajo- comienza a jugar con distintos accesorios que tienen en nuestra cultura connotaciones eróticas: la red, el body, las plumas, las perlas, los colores de la ropa interior, el rojo, el negro, las cadenas, los anillos, el maquillaje. Lo que el texto fotográfico produce es una nueva representación del cuerpo enfermo, no como cuerpo agónico, sino como *cuerpo erotizado y deseante*.

Nuestra mirada comienza a distraerse al asistir a la reinención de un cuerpo que se transforma. Y en esa transformación, que es de orden estético, los sentidos se desestabilizan y la representación del cuerpo, como cuerpo enfermo, pierde presencia, sufre un desplazamiento.

El cuerpo que se nos muestra atraviesa fronteras, juega con las barreras de lo femenino-lo masculino, deviene andrógino, mujer fatal, mujer-niña. La piel tatuada o la piel desnuda cobra un primerísimo primer plano como efecto colateral de la quimioterapia. Los breves fragmentos escritos

que aparecen en el texto acompañan nuestra mirada. Leemos, miramos, y volvemos a leer: “La piel está ahora al descubierto, como nunca lo ha estado antes. Como nunca antes fue sentida. De una realidad abundante y suave, la piel está ahora expuesta” (Liffschitz, 2003).

Como resultado de este trabajo, el cuerpo que vemos adquiere una inusitada belleza concebida en el límite indeciso entre la delicadeza, la hermosura, el horror y la muerte. Al cuerpo “perfecto” que invade los espacios de la cultura se le opone un cuerpo agrietado, rajado pero -no obstante- bello.

La apuesta política del texto es fuerte, no sólo en el campo de las representaciones de la enfermedad sino en el contexto de una cultura que desde la publicidad y la moda impone un cuerpo estándar. Si en las salas de hospitales, en los departamentos de oncología y hasta en la misma calle, las mujeres muestran una tendencia a disimular/cubrir, bajo turbantes, pelucas, pañuelos, los efectos colaterales de una enfermedad y de unos tratamientos sobre la enfermedad que la hacen muy visible, lo que el texto nos abre es la posibilidad de pensar una “ampliación” -para usar términos de la autora- en la que cada cuerpo es único y está obligado a reinventarse en cada circunstancia.

A modo de conclusión

Retomando lo que sosteníamos al comienzo de este trabajo, hemos intentado indagar sobre las imágenes provenientes de dos objetos estéticos singulares cuyo rasgo común es proponernos la construcción de una *mirada otra* que nos afecta y nos interpela ya que nos muestra el revés del imaginario hegemónico cultural.

Ambos objetos aparecen contruidos en el espacio límite de la experiencia que se abre ante la muerte. En los dos se funden, diseminan y encuentran las fuerzas de Eros y Tánatos que producen un efecto inquietante al *dar a ver* un rostro y un cuerpo en sus temblores y vacíos.

Los textos coinciden en una superficie común: la cicatriz, que como motivo metonímico, marca una frontera al aparecer como vestigio de lo que ya no está y a la vez como génesis de un nuevo proceso. Este devenir sígnico, irracional, imprevisible de transformación de un rostro y de un cuerpo es el que presentan los textos a sus lectores/espectadores.

Ambos efectivizan una apuesta estético/política -en el sentido de *mostrar* y al mismo tiempo solicitar “una reflexión activa” (Grüner, 2004: 57).

La de Jorge Baron Biza radica en la invención de sí *en y por* la escritura al elaborar intentos fallidos para representar el rostro desfigurado de su madre y su paradójico proceso de reconstrucción. En este sentido, el acto de ver -enmarcado en una dialéctica de la mirada- se conecta con el acto de invención, mostrando así la ilusión sobre la que se funda el *yo*, lo frágil y provisorio de toda identidad. El escritor se pregunta qué se hace con los restos y sobre esa base se abre la posibilidad de la *autoinvención*.

Y la operación de Gabriela Liffschitz interpela los modos establecidos de experimentar desde el cuerpo una de las enfermedades más enigmáticas de nuestra contemporaneidad. Desde su desnudez y las transformaciones de su cuerpo, Liffschitz nos muestra la posibilidad de reinención aun en circunstancias extremas, haciendo tambalear las nociones preconcebidas de belleza y perfección al anudar las mutaciones de la enfermedad con lo sensual y lo erótico.

Ambos objetos son potentes en sí mismos, y en sus operaciones singulares nos permiten reflexionar sobre la existencia de otros *modos de ver* y de *responder* ante la experiencia de la herida, el arte y la vida.



Notas

1. La noticia tuvo gran repercusión en la prensa argentina. En agosto de 1964, Raúl Baron Biza -famoso radical de clase alta, anarquista y escritor de literatura pornográfica y de otros escritos revolucionarios- arroja vitriolo en la cara de su esposa, Clotilde Sabattini -hija de Amadeo Sabattini y educadora- y al día siguiente se dispara un tiro en la sien. Tras un largo y doloroso proceso de reconstrucción facial en el cual es asistida por su hijo, y después de

- 12 años, la mujer se suicida. En 1998 Jorge Baron Biza da a conocer esta historia a través de esta novela en la que el autor, llevando a un límite las transgresiones al género autobiográfico, escribe su historia como si fuera la de otro. La novela tuvo muy buena aceptación de la crítica y significó la entrada al circuito literario del autor. En septiembre del año 2001, Jorge Baron Biza decide finalizar con su vida. Su muerte -inscrita en la leyenda familiar- sigue alimentando y enrareciendo una vez más, las fronteras entre lo real y lo ficcional, y actualizando en esta economía entre muerte, vida y escritura, la pregunta sobre dónde comienza y dónde termina una obra.
2. Georges Didi-Huberman trabaja sobre la modalidad de lo visible y su relación con lo que se mira. Al respecto, sostiene que el acto de ver no se piensa ni se siente sino en una experiencia del tacto. Sus planteos están ligados a la fenomenología de la percepción al afirmar que existe un encabalgamiento entre lo visible y lo tangible: Cada cosa por ver, por más quieta, por más neutra que sea su apariencia, se vuelve ineluctable cuando la sostiene una pérdida –aunque sea por medio de una simple pero apremiante asociación de ideas o de un juego de lenguaje- y, desde allí, nos mira, nos concierne, nos asedia (...) Tal vez sería entonces la modalidad de lo visible cuando su instancia se hace ineluctable: un trabajo del síntoma en el que lo que vemos es sostenido por (y remitido a) una obra de pérdida. (Didi-Huberman, 1999:17).
 3. Gabriela Liffschitz. Poeta, novelista y fotógrafa publicó en 1990 un breve poemario Venezia, en 1998 una nouvelle Elizabetta. A partir de la experiencia de un cáncer de mama y la mastectomía produce *Recursos humanos* (2000) y *Efectos colaterales* (2003). Su último trabajo -escritos sobre su experiencia de análisis- se titula *Un final feliz*, y se publica en el año 2004, poco después de su muerte.
 4. Aclaramos que en la edición del texto fotográfico trabajado no aparecen numeradas las páginas.
 5. Stuart Hall sostiene que: “Cualquier sociedad o cultura tiende (...) a imponer sus clasificaciones del mundo político, social y cultural (...) las diferentes áreas de la vida social están diseñadas a través de dominios discursivos jerárquicamente organizados en significados dominantes o preferentes. Para Stuart Hall lo dominante implica “un patrón de lecturas preferentes y ambos llevan el orden institucional, político e ideológico impreso en ellos y se han vuelto ellos mismos institucionalizados. Los dominios de los significados preferentes están embebidos y contienen el sistema social como un conjunto de significados, prácticas y creencias” (Stuart Hall, 1993: 90).

BIBLIOGRAFÍA

AUMONT, J. (1998) *El rostro en el cine*, Barcelona, Paidós Comunicación.

BAJTÍN, M. (1992) *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.

BARON BIZA, J. (1998) *El desierto y su semilla*, Buenos Aires, Editorial Simurg.

BERGER, J. (2000) *Modos de ver*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili.

DIDI-HUBERMAN, G. (1997) *Lo que vemos, lo que nos mira*, Buenos Aires: Editorial Manantial.

FERRER, C. (2003/2004) "La curva pornográfica. El sufrimiento sin sentido y la tecnología" en revista *Artefacto* N° 5. *Pensamiento sobre la técnica*: 5-11, Buenos Aires.

GRÜNER, E. (2004) *El sitio de la mirada*, Buenos Aires, Editorial Norma.

LIFFSCHITZ, G. (2003) *Efectos colaterales. Autorretratos y textos*, Buenos Aires, Editorial Norma.

HALL, S. (1993) “La hegemonía audiovisual” en *La mirada oblicua. Estudios culturales y democracia*, Delfino, Silvia (comp.): 86-92, Buenos Aires, Editorial La Marca.



Astrolabio © 2006 | ISSN 1668-7515 [Webmaster](#)
Centro de Estudios Avanzados Avenida Vélez Sársfield 153 CP.: 5000 | Córdoba - Argentina |
Tel.: (54) (351) 433-2086/88. | pyc-cea.unc