

Isis Ortiz Reyes

# La he visto

Estrategias subversivas  
de representación  
en la obra de Sophie Calle



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA



# **La he visto**

**Estrategias subversivas  
de representación  
en la obra de Sophie Calle**



Casa abierta al tiempo

**Universidad Autónoma Metropolitana**

*Rector general*, Enrique Pablo Alfonso Fernández Fassnacht

*Secretaria general*, Iris Edith Santacruz Fabila

**Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco**

*Rector*, Salvador Vega y León

*Secretaria de Unidad*, Beatriz Araceli García Fernández

**División de Ciencias Sociales y Humanidades**

*Director*, Alberto Padilla Arias

*Secretario académico*, Jorge Alsina Valdés y Capote

**Departamento de Política y Cultura**

*Jefe*, Joel Flores Rentería

**Comité Editorial**

Graciela Pérez Gavilán, Gabriela Aguirre Cristiani, Elionor

Bartra Muria, José Javier Contreras Carvajal, Enrique Cerón

Ferrer, César Arturo Velásquez Becerril, Judith Herrera

Montelongo, Víctor Breña Valle

Diseño de portada: Altas y Bajas, Servicios Editoriales

Fotografía de portada: Isis Ortiz Reyes

ISBN 978-607-477-377-4

Primera edición, noviembre de 2010

D.R. © Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco

Calzada del Hueso 1100, Col. Villa Quietud

Delegación Coyoacán, 04960 México, D.F.

Teléfonos: (52) (55) 5483 7110 y 5483 7111

Fax: (52) (55) 5594 9100



Altas y Bajas  
Servicios Editoriales

**Producción editorial**

Altas y Bajas, Servicios Editoriales,

Sociedad Cooperativa de R.L. de C.V.

Chiapas 37-B, Col. Roma, Del. Cuauhtémoc

06700 México, D.F.

altasybajas.cooperativa@gmail.com

Impreso en México / Printed in Mexico

Isis Ortiz Reyes

# La he visto

Estrategias subversivas  
de representación  
en la obra de Sophie Calle



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA



# Índice

Introducción	9
1. Sophie Calle: La mirada subversiva	17
1.1. Una mujer disidente	24
1.2. Una artista nómada	30
2. La autorrepresentación como relato	39
2.1. La ilusión dolorosa: <i>Dolor exquisito</i>	44
2.2. El pacto en femenino: <i>Historias verdaderas</i>	52
3. El desplazamiento de las miradas	63
3.1. La mirada expuesta: <i>Seguimiento veneciano</i>	68
3.2. La manipulación de la artista: <i>La vigilancia</i>	76
4. La intervención en la intimidad	83
4.1. La invitación al cuarto propio: <i>Los durmientes</i>	88
4.2. La intromisión en el no lugar: <i>El hotel</i>	92
Epílogo	99
Bibliografía	105





## Introducción

Lo que aparece hoy en día como central, independientemente de que el conocimiento sobre la condición de las mujeres aumente constantemente, es que es preciso encontrar la forma, la estrategia, para poder incidir de manera significativa en el corazón de las diversas disciplinas y transformar su androcentrismo.

Eli Bartra

Los diversos pensamientos feministas, caracterizados por un compromiso político con las mujeres, con la apreciación de lo que ellas son y producen, también cuestionan y subvierten desde distintas trincheras la universalidad del conocimiento, de sus significados y representaciones. Este conjunto de ideas, que tiene entre sus objetivos analizar las construcciones de significado y las relaciones de poder, cuestionar las categorías unitarias y universales e historizar conceptos que suelen tratarse como naturales –por ejemplo, el de hombre y el de mujer– o a manera de absolutos –como la igualdad o la justicia–, cumple en igual medida una función de asalto subversivo a la esfera del conocimiento y debilita el sesgo masculinista, permitiendo el reconocimiento y entendimiento del quehacer –en este caso la creación artística visual– de las mujeres.

La influencia de estos planteamientos ha significado un viraje epistemológico en el arte, pues representa una manera de entender su producción desde

la experiencia y el conocimiento de las mujeres, ya que al exponer sus valores, sus suposiciones, sus silencios y los prejuicios de los que han sido objeto, desestabilizan e intervienen los esquemas impuestos, al mismo tiempo que validan el deseo de diferencia.

Dado que la intervención de los feminismos en el arte no sólo implica la restitución del trabajo artístico de las mujeres en el discurso hegemónico de la historia del arte, sino también su análisis y la revelación de su significado en las manifestaciones visuales dentro de la cultura, las reflexiones presentes en este volumen surgieron de mi inquietud por contribuir con dichas tareas. Mi interés era llevar a cabo una reflexión alrededor de la creación femenina a la luz del pensamiento de feministas –en su mayoría de la diferencia–<sup>1</sup> que analizan la configuración, reproducción

---

<sup>1</sup> Pensamiento que entiende la diferencia como afirmación y no como oposición binaria excluyente. Sirva para esclarecer esta idea la consideración de la historiadora estadounidense Joan Scott –a finales de la década de los ochenta–, de que la única alternativa para las feministas era “rechazar la oposición igualdad/diferencia e insistir continuamente en las diferencias: las diferencias como el reto constante a ajustar en esas identidades, la historia como la ilustración repetida del juego de las diferencias, las diferencias como el verdadero significado de la propia igualdad”. Asimismo, ella señalaba que la posición crítica feminista implicaba dos movimientos: por un lado “la crítica sistemática de las operaciones de diferencia categórica, la revelación de los diversos tipos de exclusiones e inclusiones –las jerarquías– que construye, y una renuncia a su ‘verdad’ esencial”, y por otro la renuncia a nombre de “una igualdad que se apoya en las diferencias –diferencias que confunden, desorganizan y vuelven ambiguo el significado de cualquier oposición binaria fija”. Scott, 1992, págs. 102 y 104.

y deconstrucción de roles e identidades sexuales y de género dentro y fuera de la producción artística, tales como: Griselda Pollock, Rozsika Parker, Linda Nochlin, Marsha Meskimmon, Teresa de Lauretis, Rosi Braidotti, Julia Kristeva, Luce Irigaray y Judith Butler.

Mi punto de partida fue el presupuesto de que en la creación de algunas artistas visuales contemporáneas están presentes ciertas estrategias subversivas de representación con respecto al discurso patriarcal hegemónico del arte, mismas que concibo como las maneras en que ellas hacen determinados señalamientos, cuestionamientos y críticas a los discursos históricos impuestos –ya sea en el ámbito del arte o no– referentes a las diferencias sexuales, a las identidades y los roles genéricos. Es decir, desde mi punto de vista, dichas estrategias son aquellas expresiones que intentan romper con la visión masculina hegemónica y que, además de dar voz a las artistas como sujetos creadores, parodian, desafían y reescriben las normas, al quebrantar dicotomías tales como las establecidas entre lo privado y lo público, lo personal y lo político, el arte y la vida o la realidad y la ficción, a través del pastiche,<sup>2</sup> la mascarada, la parodia y la

---

<sup>2</sup> Al respecto, la filósofa posestructuralista Judith Butler hace un comentario a partir de la distinción que realiza el crítico y teórico literario Fredric Jameson (en “Postmodernismo y sociedad de consumo”) entre el pastiche y la parodia: “Si bien la parodia, dice Jameson, mantiene cierta compatibilidad con el original del que es una copia, el pastiche cuestiona la posibilidad de un ‘original’ o, en el caso del género, revela que el ‘original’ es un esfuerzo fallido por ‘copiar’ un ideal fantasmático que no se puede copiar con éxito”. Butler, 2001, pág. 65.

apropiación. En suma, esas estrategias de supervivencia y de resistencia que son también una práctica crítica y un modo de conocimiento.

Tomar como muestra la producción de una sola artista visual, la de la fotógrafa francesa Sophie Calle (París, 1953), me pareció la vía más conveniente para efectuar el análisis anteriormente mencionado, pues, por un lado, me permitiría abordar con mayor profundidad tres aspectos de la creación artística femenina que a mi parecer desestabilizan los cánones falocéntricos establecidos: la construcción de los relatos, la manipulación de las miradas y la reconcepción de los espacios por medio de la representación de la intimidad.<sup>3</sup> Esto, no como generalización, sino como un ejemplo práctico de las posibilidades analíticas que nos proporcionan las diversas teorías feministas. Y por otro, porque además de que en México no se ha llevado a cabo un estudio de su obra, la consideración internacional que ha tenido por parte de las feministas (sobre todo francesas e inglesas) es bastante escasa y limitada.<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> Dicho sea de paso, el título de la presente investigación es ya una alusión a las estrategias subversivas de representación, pues es una paráfrasis constructiva del título de la exposición que llevara a cabo Calle en el año 2003 en el Centro Pompidou en París: *M'as-tu vue (Me has visto)*.

<sup>4</sup> Resulta conveniente aclarar que es la producción de la obra artística, es decir, la planeación y las circunstancias en las que se lleva a cabo la toma fotográfica y su acoplamiento con los textos, el aspecto que ocupa mi análisis. Atender a las cuestiones de la exhibición, la difusión y la recepción del público resultaba inviable en esta ocasión.

La producción artística de Sophie Calle se caracteriza precisamente por la suspicacia con la que aborda distintas temáticas relacionadas con la construcción social y cultural de las mujeres en la actualidad, tales como la distribución y vivencia de los espacios, la regulación de las miradas y la importancia de los relatos personales.

El inicio de su producción artística –misma que fluctúa entre la fotografía documental y el arte conceptual– se inserta a finales de los setenta en un ambiente conformado por los vestigios de los movimientos de neovanguardia de los sesenta,<sup>5</sup> el final del modernismo, el auge en los Estados Unidos de la apropiación, la simulación y la crítica de la representación,<sup>6</sup> el arte narrativo –también en Europa–,<sup>7</sup> los debates teóricos alimentados por las búsquedas de la antropología, de la lingüística, del psicoanálisis y de la teoría marxista, y por la nueva mirada del arte

---

<sup>5</sup> El arte conceptual, el arte minimalista, el arte *povera*, el accionismo vienés, el arte corporal, el *happening*, el *land art*.

<sup>6</sup> En las que “dentro de un orden y de estructuras patriarcales [...] el discurso artístico se da explícitamente desde un punto de vista distinto que plantea la cuestión de las relaciones escondidas entre la sexualidad, la mercancía y la representación dentro del orden ‘falocista (*sic*)’”. Gintz, 2001, págs. 24-25.

<sup>7</sup> Que consistía en la utilización de la fotografía autobiográfica emparejada con un texto narrativo, y cuyos temas surgían de la vida cotidiana de los artistas, de sus recuerdos, sus viajes, su vida afectiva. Dicha yuxtaposición de la imagen con la escritura –utilizada ya por el arte conceptual– buscaba interrogar el contenido espacio-temporal, cumpliéndose la linealidad de las historias por alusiones o suposiciones que el/la espectador/a-lector/a podía formular por su propia imaginación.

orientada hacia las teorías deconstruccionistas, posestructuralistas y posmodernas, insertas más hacia la década de los ochenta y los noventa.<sup>8</sup>

Calle establece contacto con el mundo y con quienes la rodean por medio de una cámara fotográfica y un cuaderno de notas, encarnando el papel ya sea de amiga, detective, recamarera, anfitriona, viajera, *stripper* o novia. Ella yuxtapone los testimonios fotográficos de los diversos hechos que registra –en los que los personajes principales pueden ser ella misma, personas allegadas o ajenas a ella, e incluso rastros de presencias o acontecimientos–, con las evidencias textuales –sus propias notas–, que nos ofrecen la *prueba* de su existencia y veracidad.

Los temas que aborda, casi a manera de registro policiaco, con permanente curiosidad y hasta indiscreción, son la cotidianidad, los hábitos, los rituales personales, la intimidad, la ausencia, los recuerdos, la distancia, el exhibicionismo, los viajes. Cuestiones relacionadas con lo femenino y el ser mujer, que por consiguiente se han ubicado en el ámbito de lo privado, y que la artista desplaza a lo público disolviendo las fronteras que aparentemente los separan.

Justamente es en ese aspecto donde radica la relevancia y mi interés por su obra, ya que a mi parecer son esos desplazamientos los que le otorgan un carácter crítico con respecto al discurso falocéntrico que

---

<sup>8</sup> Mismas que serían reunidas por las teóricas feministas “en su desafío al discurso monolítico de la teoría artística, cultural y social, así como en su cuestionamiento sobre la noción del autor”. Ferrer, 2001, pág. 41.

rige al arte y una postura activa como sujeto, como productora.<sup>9</sup> Es decir, por ser representaciones de una contraposición a la estructura sexista del discurso tradicional de la historia del arte que sitúa a lo femenino en el ámbito privado y como el objeto pasivo, hermoso o erótico a la eterna disposición de la mirada masculina.

De ahí que en la primera parte de esta investigación haya buscado describir la labor creativa de Sophie Calle de una forma alternativa a la noción hegemónica del Artista, por medio de las figuras teóricas de la *nómade* de Rosi Braidotti y la *disidente* de Julia Kristeva.

Posteriormente, realicé el análisis de una selección de seis series fotográficas, producidas durante las dos últimas décadas del siglo precedente, a la luz del pensamiento de las feministas anteriormente mencionadas, para ubicar y ejemplificar en tres apartados lo que denomino como *estrategias subversivas de representación*, a saber: la construcción de relatos desde lo femenino (autorrepresentación y autobiografías), el

---

<sup>9</sup> “Falocentrismo: Palabra compuesta que combina ‘falocentrismo’ y ‘logocentrismo’, que conecta la autoridad patriarcal y los sistemas de auto-legitimación del pensamiento que se definen a sí mismos con relación a un centro autoritario. [...] Tanto logocentrismo como falocentrismo son discursos monolíticos, ya que desean limitar y fijar el significado en la experiencia de aquellos sujetos(sujetados) a estas formas de discurso. El falogocentrismo representa una forma de punto ciego para el sujeto femenino, que está constituido lingüística y socialmente por un léxico masculino que hace de la masculinidad la medida de la normalidad.” Gamble, 2000, pág. 294.

desplazamiento de la mirada (su exposición y su manipulación) y la intervención en la intimidad (en el espacio privado propio y en el ajeno).<sup>10</sup>

En la última parte, a manera de conclusión, expongo algunas reflexiones acerca de la importancia, aportaciones y cuestionamientos que dicho estudio puede significar para la apreciación y el entendimiento del arte contemporáneo producido por las mujeres, y para comprender con mayor profundidad el discurso generado por Sophie Calle en estos momentos de continuas e intensas transformaciones para las mujeres.

---

<sup>10</sup> Desafortunadamente, para la consulta de las imágenes fotográficas utilicé publicaciones de la producción artística de Sophie Calle, debido a la dificultad que implica el acceso directo a los originales, ya que forman parte de diversas colecciones de arte contemporáneo alrededor del mundo.



# 1 | Sophie Calle: La mirada subversiva

Es ahí, en el análisis de lo fluido y la fluidez, en el hacerse mujer (más que en serlo), en el hacer y deshacer las identidades, [en donde] se crean también magníficas oportunidades de salir de lo habitual, hacer visibles los actos excepcionales y probar la importancia histórica de la mujer que “transgrede las normas” y se sale de su lugar.

Linda McDowell

El sesgo masculinista prevaleciente en el discurso tradicional del arte fue abordado desde una perspectiva feminista hace casi cuatro décadas por la historiadora del arte Linda Nochlin en su ensayo “Why have there been no great women artists?” (1971). Sin embargo, esta visión pronto quedaría corta, pues la mera inclusión historiográfica de las artistas resultó insuficiente para contrarrestar su invisibilidad, producto de la indiferencia y hostilidad de la propia cultura.

Por ese motivo, se comenzó a proponer la reexaminación feminista de las nociones del arte, la política y las relaciones entre ambas, y se retomó el planteamiento de la feminidad como una construcción social con una forma particular de representación bajo el patriarcado. De ahí que, a mediados de la década de los ochenta, las artistas emprendieran la búsqueda de nuevos discursos sobre lo público y lo privado y acerca del

objeto y del sujeto en el arte. Esto, bajo la influencia de un feminismo descrito como “una política de la experiencia, de la vida cotidiana, que ingresa a la esfera pública de la expresión y de las prácticas creativas, desplazando jerarquías estéticas y categorías genéricas y estableciendo así el fundamento semiótico de una producción diferente de referencias y significados”.<sup>11</sup>

En esas nuevas propuestas de acción, la teórica posestructuralista y cinematográfica Teresa de Lauretis encontró un viraje epistemológico, esto es, la concepción de un sujeto genérico y heterogéneo, definido por su conciencia de opresión múltiple o creado dentro de un discurso construido por otro sujeto definitorio –el masculino–, esto es: el “sujeto del feminismo”.<sup>12</sup> A partir de esto, la teórica ubicaría una construcción diferente del género en “otro lugar”, en la periferia de los discursos hegemónicos con la contribución de sus propios términos, formulados desde el exterior del contrato social heterosexual e inscritos en prácticas micropolíticas de la vida cotidiana y de las resistencias diarias, cuyos efectos se manifiestan con mayor intensidad en el nivel local de las resistencias, en la subjetividad y la autorrepresentación.

---

<sup>11</sup> De Lauretis, 1991, pág. 179.

<sup>12</sup> Dicho sujeto, distinto de la Mujer –entendida como representación de una esencia inherente a todas las mujeres– y de las mujeres individuales –seres históricos y reales, sujetos sociales que adquieren un género a través de las relaciones sociales y en ellas–, es una construcción teórica en proceso de definición o concepción en los textos y debates feministas críticos. Véase también “Sujetos excéntricos: la teoría feminista y la conciencia histórica” en De Lauretis, 1993.

Paulatinamente, las nuevas manifestaciones artísticas femeninas devinieron elementos fundamentales para la exposición y el desafío de los supuestos prevaletentes con respecto a la creatividad –la cual ha sido entendida como una prerrogativa principalmente masculina–, y al término *artista* –como referente absoluto del varón–; principalmente aquellas que daban nuevos usos a los espacios y a las miradas.

Asimismo, las labores teóricas e historiográficas lograron evidenciar los esfuerzos de las creadoras por desplazar los códigos de representación existentes, sin dejar de lado las dificultades que conlleva la pertenencia a la misma cultura que se cuestiona. Estas manifestaciones reflejan formas de pensar desde el ser mujer, son prácticas críticas y de conocimiento que señalan y resisten a las construcciones socioculturales de la feminidad y que en consecuencia transgreden las fronteras y subvierten los binomios de categorías como público/privado, realidad/ficción u objeto/sujeto, a través de diversos medios como la parodia, la mascarada, la personificación y la repetición –mismos que Rosi Braidotti ha propuesto abordar como una *filosofía del como si*. Ahondaré en este tema más adelante.

No obstante el carácter positivo y reivindicador de los empeños antes mencionados, no hay que perder de vista que las artistas son susceptibles de caer en contradicciones durante su desarrollo creativo, al intentar representarse a sí mismas en el arte y como artistas, dadas las relaciones de poder asimétricas en la estructura cultural y las restricciones en los códigos del arte, dentro y en contra de los cuales ellas trabajan. Como lo mencionaran en su momento las historiadoras del arte Rozsika Parker y Griselda Pollock:

Las mujeres no sólo necesitan ser reconocidas como artistas, sino que los signos y significados mismos del arte en nuestra cultura se tienen que romper y transformar porque la iconografía tradicional trabaja en contra de los intentos de las mujeres por representarse a sí mismas. Sus intenciones están socavadas por los significados o las connotaciones que acarrearán iconografías específicas.<sup>13</sup>

Del mismo modo, existe un riesgo al dar por hecho que se produce una imaginería alternativa con sólo revertir los motivos tradicionales, ya que las imágenes producto de dicha inversión son susceptibles de ser recuperadas y reapropiadas por la cultura masculina debido a su ineficacia para romper radicalmente con los significados y las connotaciones de la mujer en el arte como cuerpo, como lo sexual, como naturaleza, como objeto para la posesión masculina.<sup>14</sup>

Por otro lado, en cuanto al desplazamiento de los códigos fallogocentristas, el concepto de *doble alianza* por el que se inclina la crítica y teórica literaria y cultural Susan R. Suleiman se advierte cauteloso. La autora acentúa la conveniencia de dicho término ya que considera que las artistas visuales no han buscado

---

<sup>13</sup> Parker y Pollock, 1981, pág. 119.

<sup>14</sup> Aquí cabe citar la consideración de la socióloga Janet Wolff en torno al problema que implica el uso del cuerpo femenino con fines feministas: "Sus significados pre-existentes, como objeto sexual, como objeto de la mirada masculina, pueden siempre prevalecer y reapropiarse del cuerpo, a pesar de las intenciones de la mujer misma". En Wolff, 1990, pág. 121.

destruir, arruinar o derrumbar el trabajo de sus predecesores. Ella argumenta que la *doble alianza*:

[...] permite lecturas más matizadas tanto de la obra contemporánea como de la anterior, llevando las interpretaciones en la modalidad de “ambas y” en lugar de en la modalidad de “y/o”. En vez de leer la obra contemporánea de las mujeres como un simple “sí” o “no”, esto es, como una aceptación incompetente o un inepto rechazo de los logros de los predecesores vanguardistas, prefiero leerlos como un “sí, pero”. Esto es, tanto afirmativos como críticos, una respuesta que involucra una réplica así como una conversación. Correlativamente, el trabajo anterior es visto también bajo una luz más matizada, para no ser desechado (en términos de “misoginia”) ni celebrado acríticamente.<sup>15</sup>

Resulta entonces interesante observar el contraste entre este argumento y el de Pollock, quien sostiene que las feministas no buscan “un nuevo significado para la Mujer, sino su disolución total del sistema por el que el sexo/género está organizado para funcionar como el criterio sobre el que el tratamiento diferencial y degradador es asignado y naturalizado”.<sup>16</sup>

Sin embargo, me parece que desde cualquiera de estas posiciones, sigue siendo necesario desarrollar medios para hacer visibles a las mujeres como sujetos creativos dentro de formaciones históricas específicas,

---

<sup>15</sup> Suleiman, 1998, pág. 132.

<sup>16</sup> Pollock, 2003, pág. 243.

que además de tratar la centralidad del tema de la femi-  
nidad, funcionen como el espacio político y teórico  
particular en el que la diferencia sexual<sup>17</sup> –con sus  
efectos de género y sexualidad– sea un eje de poder  
que opere con una especificidad que no le dé priori-  
dad, exclusividad o predominancia sobre ningún otro,  
ni que lo aisle conceptualmente de los tejidos del po-  
der social.

Una muestra de esto la encuentro en la práctica  
del *como sí* de Rosi Braidotti, quien ve en las estra-  
tegias de subversión (parodia, mascarada, repetición,  
personificación) una afirmación de las fronteras flui-  
das, una práctica de los intervalos, de las interfases y  
de los intersticios. Ella subraya que ninguna de estas  
estrategias tiene un efecto subversivo automático, es  
decir, no constituyen un fin en sí mismas, pues sólo  
ofrecen formas alternativas de acción. Menciona que  
“no es la parodia lo que habrá de dar muerte a la po-  
stura falocéntrica, sino más bien el vacío de poder que  
la política paródica puede llegar a engendrar”.<sup>18</sup> Y acla-  
ra que su potencia política debe partir de una concien-  
cia crítica que estimule transformaciones y cambios,  
que abra espacios intermedios en los que sea posible  
explorar nuevas formas de subjetividad política.

Lo anterior confirma una vez más la importancia  
del análisis de las prácticas críticas y creativas pue-  
tas en marcha por las artistas, de sus estrategias de

---

<sup>17</sup> La diferencia sexual entendida aquí como una distinción cul-  
tural operativa y no como el momento fundacional incuestionable  
de la cultura.

<sup>18</sup> Braidotti, 2000, pág. 35.

subversión, pues al cuestionar la naturalización de las ideologías masculinistas como algo dado, producto de un sentido común, consciente o inconscientemente crean nuevos espacios discursivos, reescriben las narraciones culturales y definen términos que corresponden a perspectivas diferentes: las de las mujeres.

De ahí que haya decidido emprender el abordaje de la obra de Sophie Calle por medio de ciertas figuras teóricas feministas, las cuales hacen referencia “a un estilo de pensamiento que evoca o expresa salidas alternativas a la visión falocéntrica del sujeto” y “contribuyen a inventar nuevos marcos de organización, nuevas imágenes, nuevas formas de pensamiento” al ir más allá de las imposiciones conceptuales dualistas y los hábitos monológicos del falocentrismo.<sup>19</sup> O lo que es lo mismo, a ficciones políticas, propuestas por feministas diferentes entre sí, que “exploran las formas de subjetividad de las mujeres y de su lucha con el lenguaje destinada a producir representaciones afirmativas”.<sup>20</sup>

Veamos entonces el reflejo de la disidente y la *nómada* en algunos rasgos de la vida y la obra de Sophie Calle.

Las figuraciones que escogí para comenzar mi análisis son la de disidente de Julia Kristeva y la *nómada* de la misma Braidotti, pues esbozan con profundidad algunos de los rasgos de la vida y la obra de Sophie Calle.

---

<sup>19</sup> *Ibidem*, pág. 26.

<sup>20</sup> *Ibidem*, pág. 28.

## 1.1. Una mujer disidente

---

Las mujeres, al estar inmersas en la cultura patriarcal, estamos configuradas inevitablemente por las formas de representación producidas por ésta. Griselda Pollock ve en esta carencia de un lugar para una especificidad que no sea la del “Uno” (el hombre) en el lenguaje masculino, la causa de que nos veamos inducidas al exilio interno: “‘Mujer’ es un término en un sistema de significados que niega la posibilidad de que denote algo acerca de aquéllas que son designadas por éste como mujeres, más que su no-ser”.<sup>21</sup> Lo que se relaciona innegablemente con la consideración de la filósofa Luce Irigaray de lo femenino como no representable, como la ausencia dentro del lenguaje falocéntrico.<sup>22</sup>

Ambas posturas revelan la relación del silencio impuesto con el exilio interno y explican la función de este último, como alternativa de acción ante la falta de lugar para lo femenino, en la dialéctica monolítica de la cultura masculinista y como un hecho que conduce a la creación de nuevos lenguajes para escapar de la marca de género que significa para las mujeres el borrado de su sexo.<sup>23</sup>

Cabe apuntar que ya en 1977, Julia Kristeva diría que la mujer –presa por las fronteras del cuerpo y de

---

<sup>21</sup> Pollock, 1996, pág. xv.

<sup>22</sup> Como lo menciona Judith Butler siguiendo a Irigaray: “La relación entre masculino y femenino no puede representarse en una economía signifiante en la que lo masculino constituye un círculo cerrado de signifiante y significado”. Butler, 2001, págs. 43 y 44.

<sup>23</sup> Ver “Sujetos de sexo/género/deseo” en *ibidem*, págs. 33-67.



la especie y por la generalización del lenguaje– “se siente siempre en exilio en esas generalidades que hacen del consenso social medida común [...]”.<sup>24</sup> Ella consideraba, así, el exilio como disidencia por tratarse de un cambio de lugar, de familia, de país, de lengua, de sexo o de identidad.

Lo anterior, llevado a la vida de Sophie Calle, encuentra ecos desde la infancia. La misma Sophie se describe como una niña cerrada, salvaje, incluso gruñona, siempre leyendo en una esquina y sin hablarle a nadie. Más tarde, el hecho de estar rodeada principalmente por hombres (su padre los domingos y los veranos de su infancia, sus amigos en la Camarga en la adolescencia temprana, los fedayines que la protegieron durante su estancia en Líbano, sus amantes o los hombres a los que sigue y que la siguen) quizá sea el detonador principal del exilio interno –de ese del que hablan Kristeva y Pollock– que está reflejado en su obra, al crearse poco a poco un lenguaje visual y escrito desde su ser mujer.

Tal vez sea posible considerar también los rituales como una forma de autoexilio. Aquellos de su niñez, como enterrar pescados rojos en el departamento o alimentar a diario a un cierto caballero imaginario que habita en el cementerio de camino a la escuela. O, por qué no, los ligados a las angustias de la edad madura como deambular por la ciudad y empujar todas las puertas sólo para ver cuál está abierta; pasar un rato todos los días durante dos años en un hotel abandonado (el Hotel de Orsay), por no tener otro lugar a

---

<sup>24</sup> Kristeva, 1977, pág. 5.

dónde ir; o guardar los regalos recibidos durante trece años. Esto es, Sophie asimiló y fetichizó todas esas ceremonias personales que forman parte de la sobrevivencia y la redención de las mujeres en las sociedades patriarcales, aquellas que hacen de nosotras seres disidentes.

Por otro lado, sobre este último aspecto, el de la disidencia, Kristeva lo entendía como un “desmontaje irreverente y despiadado de los mecanismos del discurso, del pensamiento, de la existencia [mismo que] supone una actitud analítica permanente, de despertar y de disolución”,<sup>25</sup> y ubicaba a la mujer –además de al rebelde, al psicoanalista y al escritor–<sup>26</sup> como la figura que la encarna, pues en su aspiración a ser reconocida, la disidente apela al pensamiento como una posición analítica que afirma el derecho a la singularidad, al decir específico, como un valor político.

Sophie Calle, por ser mujer y rebelde, además de poner en desequilibrio el discurso patriarcal del arte, y de actuar de manera alternativa y afirmativa con respecto a la visión falogocéntrica del sujeto –que en el caso de la creatividad estaría encarnado en la figura del artista y del escritor–, respondería, a mi parecer, a la figuración teórica de la disidente de Kristeva.

No obstante haber tenido un temprano contacto indirecto con el mundo del arte –pues su padre coleccionaba arte contemporáneo, sobre todo *pop art*–, Calle no lo había habitado en carne propia, pues para

---

<sup>25</sup> *Ibidem*, pág. 7.

<sup>26</sup> En el texto citado, Kristeva hace alusión a dichas figuras en masculino.

ella representaba un campo enemigo. Fue hasta su estancia en Bolinas, California (entre 1978 y 1979), donde aprovecha el hecho de que la dueña de la casa que rentaba era una fotógrafa, para experimentar con el medio. Su primera tentativa tendría lugar durante un paseo por el cementerio cercano (experiencia de la que surge su serie *Tombes*). Después de ver los resultados de dicho recorrido le hizo saber a su padre –quien le había advertido que no financiaría sus vagabundeos, hasta que supiera qué hacer de su vida– que intentaría hacer fotografía. Así, a los 26 años, su padre la recibe de regreso a casa.

Ya en París trabajó como *barmaid*, pero tuvo que retomar la aventura de la exploración fotográfica, más que por sentirse artista, para agradar a su padre y así seguir obteniendo su mesada.<sup>27</sup> Tal vez por este motivo, un poco más adelante aprovechó el hecho de haber conocido a un fotógrafo (Patrice B.) para intercambiar cursos de fotografía por sesiones de modelaje al desnudo.<sup>28</sup>

---

<sup>27</sup> Aquí resuena la aseveración de Virginia Woolf en *A Room of One's Own* de la imperiosa necesidad de las mujeres de tener dinero y una habitación propios para poder llevar a cabo cualquier actividad creativa.

<sup>28</sup> Una de las imágenes tomadas en dichas sesiones sería publicada posteriormente, el 28 de septiembre de 1983 en el diario francés *Libération*, por Pierre Baudry –el propietario de la agenda perdida a partir de la cual Sophie Calle publica en el mismo diario a manera de folletín de verano *L'homme du carnet*, serie en la cual ella revela algunos datos íntimos del cineasta– como el ejercicio de su derecho de réplica a la serie mencionada: “Él estaba en mi contra. Y me avisó, a su vez, en el mismo diario. Él expresaba violentamente su rechazo al procedimiento utilizado, el de una intrusión

Cabe mencionar que lo femenino implica también un carácter disidente en lo ético, lo político y lo estético. Esta condición, al proveer a los sistemas culturales y sociales de significados distintos a los predominantes, abre otras posibilidades, aspiraciones, deseos, afectos, entendimientos, ambivalencias y conflictos.<sup>29</sup>

Esto lo veo ejemplificado en el momento en el que Calle, al no tener con quién socializar (posiblemente como consecuencia de un autoexilio), empieza a seguir gente en la calle. Al llevarlo a cabo, se da cuenta de que eso no sólo lograba darle dirección a sus paseos, sino que también redescubría la ciudad. Fue entonces, en 1978, cuando decidió fotografiar las espaldas de sus guías y tomar nota de sus recorridos, desestructurando tanto la noción de paseante como la de artista.

A pesar de esos primeros ensayos creativos respaldados por una cierta disidencia, no sería sino hasta después de llevar a cabo en 1979 *Les Dormeurs*,<sup>30</sup> cuando a Calle le fue concedida la “aprobación masculina” como artista, por el crítico de arte Bernard Lamarche-Vadel,<sup>31</sup> luego de que éste vio las imágenes de dicha

---

en su vida privada, decía cómo estaba herido, al acompañar esta respuesta con su firma y una fotografía que se procuró *a mi manera* y que me representaba desnuda. Eso terminaba mal. Si bien, de cierta manera, él autentificaba así mi relato”. Calle, 1998d, pág. 19.

<sup>29</sup> Un ejemplo de los entendimientos personales producto de lo femenino en la infancia de Sophie Calle podría ser el acuerdo que hace con su madre de no quejarse por sus constantes salidas, sólo con la condición de que en cuanto regresara a casa la despertara con un jugo de naranja para contarle todo lo que hizo esa noche.

<sup>30</sup> Ver capítulo 4.

<sup>31</sup> En ese momento pareja de Françoise Jourdan-Gassin, la séptima *durmiente* de la serie.

serie, y cuando también tendría su primera oportunidad para mostrar su obra en la Bienal de Jóvenes de París en 1980.

De ahí que podamos considerar sus prácticas artísticas como una tentativa de testimoniar su experiencia y sobrevivencia, ya que recurre a la negatividad de lo femenino –su alteridad y su lugar como lo reprimido del falocentrismo– para crear nuevas posibilidades para el significado y los lineamientos de subjetividad y diferencia sexual.<sup>32</sup>

Por lo anterior, encuentro que la obra de Calle es una disidencia ante la construcción falogocéntrica del discurso del arte, lo mismo que a la concepción de la fotografía como prueba fáctica autosuficiente, pues lo que ella exalta es el rastro por medio del relato de algo que fue o que podría haber sido (el testimonio de sobrevivencia), lo que le da su carácter de verosimilitud.<sup>33</sup> Su creación obedece al atestiguamiento, funge como testimonio de las cosas que sabe que pronto quedarán ocultas en su memoria. Además de que sus proyectos tienen orígenes tan diversos como:

---

<sup>32</sup> Aquí entiendo la negatividad de lo femenino siguiendo la consideración de Braidotti: “La paradoja de ser definida por otros reside en que las mujeres terminan por ser definidas como otros: son representadas como diferentes del Hombre y a esta diferencia se le da un valor negativo. La diferencia es, pues, una marca de inferioridad”. Braidotti, 2004, pág. 13.

<sup>33</sup> La ensayista y novelista Susan Sontag argumentó al respecto de la fotografía como prueba: “En otra versión de su utilidad, el registro de la cámara justifica. Una fotografía se considera prueba incontrovertible de que algo determinado sucedió. La imagen puede distorsionar, pero siempre hay la presunción de que existe o existió algo semejante a lo que está en la imagen”. Sontag, 1996, pág. 16.

servir a fines terapéuticos (*No Sex Last Night, Douleur exquise*), propiciar encuentros (*Filatures parisiennes, Les Dormeurs*), atender a propuestas específicas (*Les souvenirs de Berlin-Est, L'Erouv de Jerusalem*) o responder a desafíos (*Leviathan*).

## 1.2. Una artista nómada

---

Respecto a la imagen de la mujer en una sociedad patriarcal, Rosi Braidotti se pregunta “¿Cómo liberar a la mujer de la función de icono a la que la ha confinado el falogocentrismo?” y “¿cómo expresar una visión diferente, positiva, de la subjetividad femenina?”<sup>34</sup>

En estos cuestionamientos resuena la imagen de la mujer y la artista como disidente. Pero para Braidotti, es la crisis de la modernidad la que permite que las mujeres –sobre todo aquellas con posturas feministas–, critiquen las definiciones y representaciones existentes y creen imágenes alternativas de la subjetividad femenina como afirmación del carácter positivo de la diferencia sexual. Ella subraya la doble tarea que esto implica: por un lado, en el afán de defender la disolución del paradigma universalista y falogocéntrico de la subjetividad, ya que las feministas se ven en la necesidad de establecer una nueva visión de la subjetividad en general; y por otro, tienen la labor de crear una visión sexualmente específica de la subjetividad femenina en particular. De ahí que la filósofa considere que el papel de la mujer es dejar de ser:

---

<sup>34</sup> Braidotti, 2000, pág. 137.

[...] el modelo culturalmente dominante y prescriptivo para la subjetividad femenina [y que se transforme], en cambio, en un tropo identificable para el análisis: como una construcción (De Lauretis); una mascarada (Butler); una esencia positiva (Irigaray) o como una trampa ideológica (Wittig), para mencionar sólo unos pocos.<sup>35</sup>

Para esto Braidotti, al igual que Pollock, acude al feminismo por su carácter crítico y opositor al presunto universalismo del sujeto –identificado con lo masculino–, y por “la afirmación positiva del deseo de las mujeres de manifestar y dar validez a formas diferentes de subjetividad” que conlleva, para configurar lo que llama un nomadismo feminista.

Si bien la idea de nomadismo de Braidotti está inspirada en la experiencia de personas o culturas literalmente nómades, se refiere sobre todo al tipo de conciencia crítica que resiste a establecerse en los modos socialmente codificados de pensamiento y de conducta. Por lo cual, lo que define el estado nómade braidottiano es la subversión ante las convenciones establecidas y no el acto literal de viajar.<sup>36</sup> Es una figuración del sujeto que al renunciar a toda idea, deseo o nostalgia de lo establecido, expresa el deseo de una identidad hecha de transiciones, de desplazamientos sucesivos, de cambios coordinados, sin una

---

<sup>35</sup> *Ibidem*, pág. 194.

<sup>36</sup> *Ibidem*, pág. 31. Es importante mencionar que la filósofa sigue muy de cerca la noción de *nómade* planteada por los filósofos franceses Gilles Deleuze y Félix Guattari.

unidad esencial y contra ella. A pesar de lo anterior, el sujeto nómada no está desprovisto de unidad, pues su cohesión está dada por las repeticiones, los movimientos cíclicos, los desplazamientos rítmicos; y sus transiciones no carecen de un propósito teleológico.

Esto lo vemos reflejado en la vida de Sophie Calle, quien tiene una eterna necesidad de acción. Sirva de ejemplo la militancia en un grupo maoísta durante su adolescencia, que no sería suficiente, pues a los 18 años decide aventurarse a Líbano para experimentar directamente la lucha palestina e impresionar al dirigente del diario francés *Cause du Peuple* (Causa del Pueblo) del que ella estaba enamorada. Más tarde, a su regreso a París, forma también parte del Grupo de Información sobre las Prisiones (GIP)<sup>37</sup> y del Movimiento por la Liberación del Aborto y de la Contracepción (MLAC).<sup>38</sup> Paradójicamente, la fuerza del militantismo en su vida fue la misma que la orilló a estar fuera de París hasta 1978.

---

<sup>37</sup> Movimiento de acción y de información que surgió en Francia a partir del manifiesto del 8 de febrero de 1971, firmado por intelectuales como el escritor Jean-Marie Domenach, los filósofos Michel Foucault y Gilles Deleuze y el historiador Pierre Vidal-Naquet, y en el que también se conjuntan magistrados, limosneros, médicos, detenidos, ex-detenidos y familiares de detenidos. Tenía por objetivo permitir la toma de la palabra de los detenidos y la movilización de intelectuales y profesionales implicados en el sistema carcelario. Sus antecedentes fueron el otorgamiento de la palabra a los obreros y campesinos por el diario *Cause du Peuple*, la constitución de organizaciones locales autónomas y la apertura política que había permitido la escucha de las luchas cotidianas. Un efecto directo del movimiento fue la entrada a las cárceles de la prensa y la radio, hasta ese momento prohibida.



Igualmente, Braidotti identifica tres aspectos constitutivos de la conciencia de dicho nomadismo, mismos que no tienen un orden dialéctico, es decir, son facetas que coexisten espacial y temporalmente: la diferencia sexual (la diferencia entre hombres y mujeres), las diferencias entre mujeres y las diferencias dentro de cada mujer.

Así, por medio del reconocimiento y la afirmación de la diferencia sexual como fuerza positiva, la *nómada* resiste a los modos socialmente codificados de pensamiento y conducta, es decir, a las visiones hegemónicas excluyentes; critica al universalismo identificado con lo masculino; afirma la especificidad de la experiencia vivida en un cuerpo femenino; y rechaza la diferencia sexual descorporizada y la asimilación de las mujeres en los modos de pensamiento masculino, en su práctica y en su conjunto de valores. Para superar al pensamiento logocéntrico sedentario, la *nómada* recurre a impulsos y pensamientos creativos.<sup>39</sup>

Cabe señalar que esta conciencia combina rasgos normalmente considerados opuestos, prevaleciendo un sentido de la identidad como contingente y móvil,

---

<sup>38</sup> Asociación feminista fundada en abril de 1973 para responder a las dificultades a las que se enfrentaban las mujeres que deseaban abortar. Uno de sus objetivos era ayudar a las mujeres a abortar organizando su viaje a Inglaterra y Holanda –en donde no era ilegal– o realizando su aborto *in situ*. La promoción y la lucha a favor del aborto por medio de campañas y manifestaciones eran otras de sus actividades. Desaparece cuando la ley *Veil* –ley que autoriza el aborto bajo ciertas condiciones– es adoptada en Francia.

<sup>39</sup> Al respecto la filósofa considera que la teoría feminista “es el sitio de pasaje del pensamiento logocéntrico sedentario al pensamiento nómada creativo”. Braidotti, 2000, pág. 70.

y una concepción del sujeto “sin referencia a las creencias humanistas, sin oposiciones dualistas, y vincula en cambio el cuerpo y la mente en una nueva serie de transiciones intensivas y a menudo intransitivas”.<sup>40</sup>

En el caso de Calle, tal vez ella carezca de la conciencia crítica necesaria –es decir, de un posicionamiento feminista declarado– para el nomadismo braidottiano en un sentido estricto; no obstante, su obra –producto de sus impulsos y pensamientos creativos– refleja indudablemente una resistencia femenina a las convenciones y códigos falocéntricos tanto sociales como artísticos (ejemplo de lo cual veremos en los siguientes capítulos).

Por otro lado, al tomar en cuenta a las mujeres en tanto que sujetos femeninos, es decir, como seres constituidos mediante la identificación con el orden jerárquico propio de la dicotomía genérica –lo masculino sobre lo femenino–, Braidotti ubica a las mujeres dentro del tiempo teleológico, el tiempo lineal de la historia. Mientras que la identidad femenina producto de la conciencia feminista corresponde a una temporalidad profunda y discontinua de transformación, de resistencia, de genealogías políticas y de devenir.<sup>41</sup>

Una vivencia individual de dicha identidad femenina es la que experimenta Calle durante sus múltiples mudanzas –paradójicamente, siempre para huir

---

<sup>40</sup> *Ibidem*, pág. 71.

<sup>41</sup> Vale la pena señalar que para Teresa de Lauretis, es condición previa a la conciencia feminista el reconocimiento de la diferencia entre la mujer como representación (la mujer como *imago* cultural) y la mujer como experiencia (la mujer como agente de cambio). Ver *ibidem*, pág. 193.

de o unirse con un hombre— a lugares tales como Cevena (Francia), durante un año, con un estudiante de arquitectura; Creta, con los pescadores; México, otro año, para huir del mismo hombre; Ardecha (Francia), un año también, para vender botes de mermelada y de miel en el mercado de Aubenas; Estados Unidos y Canadá, donde trabajó en un circo; y finalmente California, en donde se dedicaba a limpiar marihuana y a modelar en una escuela de dibujo en un pueblo llamado Bolinas. Esto, por la constante disposición y exposición a los cambios que dichos desplazamientos conllevan.

En cuanto a la narración de las experiencias del modo de ser *nómada*, ésta es un estilo figurativo ocasionalmente autobiográfico. De ahí que la identidad sea retrospectiva, pues para su representación es necesario el diseño de “mapas precisos, pero sólo de los lugares donde ya hemos estado y en los que por lo tanto ya no estamos. Las cartografías nómades deben volver a trazarse constantemente; por cuanto son estructuralmente opuestas a la fijación y, en consecuencia, también, a la apropiación rapaz”. La nómada “tiene un agudo sentido del territorio, pero no de posesión”.<sup>42</sup>

Desde esta postura nómada, las diferencias pueden devenir:

[...] formas corporizadas, situadas, de responsabilidad, de narración de relatos, de lectura de mapas. De modo tal que podamos posicionarnos como intelectuales

---

<sup>42</sup> *Ibidem*, pág. 77.

feministas, como viajeras que cruzamos por paisajes hostiles, provistas de mapas hechos por nosotras mismas, siguiendo senderos que a menudo sólo son evidentes para nuestros propios ojos, pero que podemos describir, explicar e intercambiar.<sup>43</sup>

En el caso de las fotografías de Calle, éstas funcionan como sus propias cartografías, mismas que estarían situadas dentro del estilo figurativo autobiográfico. Asimismo, desde mi punto de vista, este bosquejo de mapas está directamente relacionado con la interconectividad del devenir nómada, pues en las intensas y constantes transformaciones, unas experiencias remiten o evocan a otras.<sup>44</sup> Por lo tanto, podríamos considerar que Calle deviene en todo momento nómada, debido a la intensa interconectividad que caracteriza tanto su vida personal como la producción de su obra. Esta forma suya de urdir sus proyectos, a manera de desplazamientos nómades, permite que surjan encuentros e interacciones insospechadas, que de otro modo sería difícil que tuvieran lugar, resistiéndose así a la asimilación con las formas predominantes de representación de las mujeres.

Para entender las diferencias dentro de cada mujer, Braidotti advierte que es importante reconocer la complejidad de la estructura corporizada “sustrato de materia viva dotada de memoria” del sujeto, pues es justo ahí en donde –dice– está anclada la identidad.<sup>45</sup>

---

<sup>43</sup> *Ibidem*, pág. 204.

<sup>44</sup> Esa interconectividad puede ser sinónimo de la hipertextualidad a la que haré referencia en el siguiente capítulo.

<sup>45</sup> Braidotti, 2004, pág. 195.

Para Braidotti, la identidad es relacional (porque necesita un vínculo con el “otro”), retrospectiva (ya que se determina en virtud de la memoria y los recuerdos, en un proceso genealógico) y está conformada por identificaciones sucesivas (imágenes inconscientes internalizadas que escapan al control racional). Y es precisamente la falta de coincidencia entre la identidad y la conciencia la que implica que se mantenga una relación imaginaria con la historia, la genealogía y las condiciones materiales propias. Desde su perspectiva, la diferencia entre identidad y subjetividad es que la primera tiene un vínculo con los procesos inconscientes y la segunda es una posición consciente y deliberada, y por lo mismo no siempre coinciden.

Ella opta por la afirmación extrema de la identidad sexuada como estrategia nómada que invierte la cualidad jerárquica de las diferencias.<sup>46</sup> Esta afirmación puede conducir a la imitación, pero para ella lo esencial es que fortalece la capacidad de acción de las mujeres. Braidotti aboga por el *como si*, es decir, por “un cuidadoso uso de las repeticiones que confirmen

---

<sup>46</sup> Al asentar las bases de su proyecto epistemológico del nomadismo, Braidotti apela a una nueva forma de materialismo, es decir, al énfasis en el cuerpo sexualmente diferenciado, mismo que es el punto de convergencia de lo físico, lo simbólico y lo sociológico, y no como una categoría únicamente biológica o solamente sociológica. Por otra parte, entiende al sujeto mujer como “un conjunto de experiencias múltiples, complejas y potencialmente contradictorias, definido por variables que se superponen tales como la clase, la raza, la edad, el estilo de vida, la preferencia sexual y otras”, descartando cualquier carácter monolítico definitivo. *Ibidem*, pág. 30.

a las mujeres en una relación paradójica con la femineidad (*sic*), pero que también intensifiquen el valor subversivo de la distancia paradójica que las mujeres (feministas) tienen con esa femineidad (*sic*)”.<sup>47</sup>

A continuación veremos el ejemplo que de esto significa la obra de Sophie Calle.

---

<sup>47</sup> Braidotti, 2004, pág. 197.

## 2 | La autorrepresentación como relato

Al final, todas nuestras historias serán sólo eso: relatos que nos contamos a nosotras mismas, narraciones de auto-afirmación retrospectiva, ficciones de y por resistencia que, sin embargo, dan cuenta de un sentido de los procesos reales de historias vividas y sufridas.

Griselda Pollock,  
*Vision and Difference*

La neutralidad es imposible. Hablar desde el *yo* –nos dice la filósofa y psicoanalista Luce Irigaray– es más verdadero porque se confiesan sus fuentes, porque se declara su encarnación, su forma y su sexo.<sup>48</sup>

La historiadora y teórica del arte Dawn Ades nos ofrece un fino corolario de la búsqueda de las artistas por devenir sujetos capaces de crear y representarse a sí mismas,<sup>49</sup> al exponer la feminización que hiciera la poeta surrealista Joyce Mansour de la frase de Arthur Rimbaud *Je est un autre* (Yo es otro)<sup>50</sup> con la frase *Celle qui paraît être, suis* (Esa que parece ser, soy). Refinada muestra de la refutación de un sujeto ambiguo y en apariencia neutral que otorga voz a los demás,

---

<sup>48</sup> Ver Irigaray, 1985.

<sup>49</sup> Ades, 1998.

y de la afirmación de uno femenino que no niega las apariencias, las máscaras.

Ades sugiere que en la frase de Mansour, el sujeto femenino puede ser tomado como un *ella* que aparece a los otros y cuya “identidad está dada por la manera en que los otros la ven”, esto es, son “los otros los que le dan a ella su identidad”; o bien, como un *ella* surgido de la asunción de una identidad elegida y que es ofrecida a los demás para ser aceptada como *ella*.<sup>51</sup> De ambas, la segunda es la que, a mi parecer, sugiere el ejercicio de poder de las mujeres, pues implica que somos nosotras quienes decidimos nuestra propia configuración y representación social, y por ende es por la que abogan los diversos pensamientos feministas.

Para ahondar en la complejidad de la relación entre la representación y las mujeres, es de utilidad atender a la observación de Judith Butler al respecto:

Por una parte, *representación* funciona como término operativo dentro de un proceso político que intenta extender la visibilidad y la legitimidad hacia las mujeres como sujetos políticos; por otra parte, la representación es la función normativa de un lenguaje que, según se dice, revela o distorsiona lo que se considera cierto acerca de la categoría de las mujeres.<sup>52</sup>

---

<sup>50</sup> Rimbaud escribió a Georges Izambard el 13 de mayo de 1871: “C’est faux de dire: Je pense: on devrait dire on me pense. –Pardon du jeu de mots. / JE est un autre.” (“Es falso decir: Yo pienso: se debería decir me piensan. –Perdón por el juego de palabras. / YO es otro.”) En Forestier, 2004, pág. 224.

<sup>51</sup> Ver Ades, *op. cit.*

<sup>52</sup> Butler, *op. cit.*, pág. 33.



Como veremos más adelante, tanto en la autobiografía como en la autorrepresentación hechas por las mujeres, tienen lugar ambos sentidos de la representación.

La frase de Mansour resulta entonces un temprano indicio de la toma de decisión y voz por parte de las artistas. Baste recordar que ante la consideración de las mujeres como el sitio proyectado del deseo masculino heterosexual y su valoración atribuida por la inspiración de la que proveían a los artistas varones –cumpliendo así las necesidades personales y artísticas de estos últimos–, y en su determinación por elegir su propia identidad, las artistas tuvieron que formular estrategias para liberarse de esa imposición como objetos pasivos y poder asumir un papel activo –no fijo, ni estable–; el terreno idóneo lo encontraron en la autorrepresentación.

En el caso que me ocupa, Sophie Calle urde siempre sus historias desde un yo femenino que se confirma y reafirma cada vez como tal, algunas veces repitiendo los dictados falocentristas y heteronormativos (a manera de mascarada), y otras invirtiéndolos (al posicionarse como artista y parodiar así a la figura del genio creador).<sup>53</sup> Ella toma como

---

<sup>53</sup> Para entender estas maniobras hay que tener presente la reflexión que hace Judith Butler respecto a la repetición como una acción subversiva que puede poner en duda la práctica reglamentadora de la identidad e incluso desplazarla. Para la filósofa, las repeticiones de la economía de identidad masculinista no siempre son la consolidación de las relaciones de dominación, sino que pueden desviarse de sus objetivos iniciales, exceder los límites de inteligibilidad cultural y ampliar incluso sus fronteras; pueden

sus misiones las de testificar sus vivencias, constatar la relevancia de sus experiencias, inscribir su presencia, y no tanto la de maravillarse o sorprender por su originalidad. Con sus relatos escrito-visuales confirma los testimonios –de manera detectivesca–, los convierte en una prueba de la presencia de las personas y de los hechos en un lugar y una hora precisos, de tal manera que los acontecimientos existen sobre todo por el testimonio que nos ofrece la artista.

Los relatos de Calle, compuestos por escritos autobiográficos y escenas autorreferenciales (algunas de ellas autorretratos), han sido considerados incluso como hipertextos,<sup>54</sup> pues en ellos convergen las obras, las miradas, los personajes y los significados:

Haga clic en *Douleur exquise* (2003) y encontrará a Anatoli, el compañero del viaje realizado en 1984, como encontrará a Hervé Guibert y con él la historia de la foto de Sophie niña hurtada durante la primera entrevista, y, por medio de este amigo, la atención puesta en *Aveugles*, prelude de *Couleur aveugle*. Y si hace clic en Hervé Guibert mismo, encontrará las páginas consagradas a Anna-Sophie Calle y de vínculo en vínculo surgirá la dedicatoria hecha por la artista al

---

ser incluso el sitio de la desnaturalización y la movilización de las categorías de género. *Ibidem*, págs. 63-65.

<sup>54</sup> La socióloga Anne Sauvageot apunta: “La obra-hipertexto no está sujeta a la construcción en continuo de un sentido, sino que opera por entrelazamientos de vínculos en el seno de un espacio semántico donde lo esencial no reside solamente en lo que es dicho o fotografiado, sino en el paso de un universo de significados a otro”. Sauvageot, 2007, págs. 166-167.

escritor tan tempranamente desaparecido, como preludio a *No Sex Last Night...*<sup>55</sup>

En dichos entrelazamientos, la precisión histórica o biográfica queda trastocada, la mimesis –visual y de género– es puesta en cuestión, y la construcción social de Calle como mujer es puesta en evidencia.<sup>56</sup>

Así, las narraciones –de la mano de las anécdotas visuales– configuran a la vez al personaje y a la autora y dan forma a la identidad de Sophie Calle. Esa mezcla es la que certifica la autenticidad de los hechos. Los vacíos que quedan entre las imágenes son completados por los textos y a la inversa, ambos dan y fortalecen el sentido del relato. Como ya lo mencionara la historiadora y teórica del arte Marsha Meskimmon: “Los elementos escrito-visuales se combinan para evocar la noción de memoria en la historia como imperfecta e incompleta; la historia como una ciencia perfectamente objetiva es desafiada por tales evocaciones”.<sup>57</sup>

---

<sup>55</sup> *Ibidem*, pág. 166.

<sup>56</sup> Con respecto a la mimesis del género Butler argumenta que: “La suposición de un sistema binario de géneros mantiene implícitamente la idea de una relación mimética entre género y sexo, en la cual el género refleja al sexo o, si no, está restringido por él”. Butler, *op. cit.*, pág. 39.

<sup>57</sup> Meskimmon, 1996, pág. 75.

## 2.1. La ilusión dolorosa: *Dolor exquisito*

---

Las imágenes anestesian. [...] Pero después de una exposición repetida a las imágenes [el acontecimiento] también pierde realidad.

Susan Sontag,  
*Sobre la fotografía*

Como ya mencioné, en el discurso hegemónico de la historia del arte el yo siempre es masculino, a éste se le han atribuido cualidades especiales que le otorgan el derecho a la creación y, sobre todo, a la autorrepresentación –mismas que por ende implican la exclusión de quienes carecen de dicha distinción.

Las mujeres, al negociar su pertenencia al círculo de dichos seres considerados como extraordinarios, han parodiado, desafiado y reescrito las normas, incluidas aquellas de la autorreferencialidad; han buscado sin cesar maneras de posicionarse como mujeres y artistas a la vez, como sujetos y no como meros objetos. Marsha Meskimmon lo corrobora de la siguiente manera:

[...] la sola presencia de las mujeres como artistas fue y es aún un desafío a las suposiciones comunes sobre el sexo de los productores culturales. El vasto número de autorretratos de los artistas varones en sus estudios o con sus herramientas, han llegado a parecer naturales, y las mujeres en los caballetes o sosteniendo los pinceles, las cámaras o los cinceles pueden parecer aún una asombrosa inversión de la norma.<sup>58</sup>

Desde las primeras páginas de *Dolor exquisito* (*Douleur exquise*)<sup>59</sup> –serie fotográfica realizada en 1984–, Sophie Calle nos pone al tanto de la mascarada que decide portar. Esto es, nos hace partícipes de su posicionamiento como artista por medio del reconocimiento oficial que significa la obtención de una beca de estudios por tres meses en Japón por parte del Ministerio de Asuntos Exteriores.<sup>60</sup> Sin embargo, a lo largo del desarrollo de la serie, ella reniega de dicha “distinción” por ser la causa de lo que, dice, era el dolor más grande que había tenido hasta ese momento: la ruptura de su relación amorosa con M.<sup>61</sup> No obstante, su pena resultó ser finalmente el vehículo que la llevaría a ejercer el “privilegio” artístico, y a sacar provecho, tanto de la incuestionable atribución de veracidad que se le imputa a la representación fotográfica por parte de algunas vertientes del discurso hegemónico –sobre todo el estructuralista y el semiótico–, como del desgaste de la imagen y del relato por medio de su incesante repetición.

Como es sabido, comúnmente se ha estimado que una de las funciones de la fotografía es la de registro, pues brinda una confirmación visual del mundo y un certificado de la experiencia. Sin embargo, aunque este tipo de imagen –principalmente en su

---

<sup>58</sup> *Ibidem*, pág. 28.

<sup>59</sup> Esta serie fue publicada –exhumada, en palabras de Calle– quince años después de los acontecimientos.

<sup>60</sup> Calle, 2003a, pág. 13.

<sup>61</sup> La inicial corresponde a Martial Raysse, uno de los artistas franceses pioneros del movimiento de los Nuevos Realistas, y de quien la autora estuvo enamorada desde la infancia.

versión analógica- tiene un referente indicial,<sup>62</sup> siempre es una interpretación del mundo, una selección producto de un gusto, de una conciencia, o como en el caso de Calle, de la ansiedad por un encuentro o de “un dolor vivo y nítidamente localizado”.<sup>63</sup>

Es innegable el hecho de que la fotografía ha tenido “la función histórica de suministrar información visual precisa y fidedigna”,<sup>64</sup> que está impregnada de “la inevitable aún cuando involuntaria autoridad de los productos de la cámara”,<sup>65</sup> es decir, de la atribución de una calidad de verdad o precisión por la vía de la mimesis, así como lo está, dicho sea de paso, la autobiografía de un carácter de verosimilitud histórica.<sup>66</sup> Tal como lo destaca Meskimmon en lo concerniente a las autorrepresentaciones:

---

<sup>62</sup> Cabe mencionar que esta cualidad de la fotografía, así como su relación con la verdad, han sido abordadas por el semiólogo y escritor francés Roland Barthes en *La cámara lúcida. Nota sobre fotografía* (Barcelona, Paidós, 1989), por el especialista en fotografía Philippe Dubois en *El acto fotográfico. De la representación a la recepción* (Barcelona, Paidós, 1986), por el crítico y fotógrafo Joan Fontcuberta en *El beso de Judas. Fotografía y verdad* (Barcelona, Gustavo Gili, 1997), por la crítica y teórica del arte Rosalind Krauss en *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos* (Barcelona, Gustavo Gili, 2002), entre otros.

<sup>63</sup> Esta es la definición de *Dolor exquisito* con la que abre Calle la serie. Calle, 2003a, pág. 9.

<sup>64</sup> Fontcuberta, 2007, pág. 13.

<sup>65</sup> Sontag, 1996, pág. 125.

<sup>66</sup> En lo concerniente a la verdad y la verosimilitud de las imágenes, sobre todo en la fotografía documental, la investigadora Rebeca Monroy hace un interesante análisis en “Ética de la visión: entre lo veraz y lo verosímil en la fotografía documental” en Ileri

Este concepto de verdad mimética del autorretrato está ligado a las tradiciones occidentales de pensamiento que vinculan el ver con el saber. Para establecer la verdad de la representación, debemos ser capaces de percibir su precisión, su parecido, su verosimilitud. Esto es un rasgo común de las interpretaciones de los autorretratos, especialmente en los ejemplos en los que un artista produjo una serie de [ellos].<sup>67</sup>

Sin embargo, a diferencia de la autobiografía, las autorrepresentaciones no revelan la historia de la persona que aparece en la imagen.<sup>68</sup> Éstas sólo colocan a la espectadora o al espectador frente a características visuales que, además de crear ciertas expectativas con respecto a la configuración física y psicológica de quien las crea, pueden ser interpretadas por ciertas intuiciones *a priori*, por conocimientos históricos o conjeturas, bajo el riesgo de quedarse en lo meramente implícito. Como lo menciona John Berger:

En cada acto de mirar hay una expectativa de significado. Esa expectativa debiera distinguirse del deseo de una explicación. El que mira puede explicar *después*; pero, antes de cualquier explicación, existe la

---

de la Peña (coord.), *Ética, poética y prosaica. Ensayos sobre fotografía documental*, México, Siglo XXI Editores, 2008, págs. 183-200.

<sup>67</sup> Meskimmon, 1996, pág. 68.

<sup>68</sup> Utilizo los términos *autorrepresentación* y *autorreferencia* por ser más amplios que el de *autorretrato*, ya que aunque la protagonista de las historias siempre es Sophie Calle, su imagen no aparece en todas las fotografías.

expectativa de lo que las apariencias mismas están a punto de revelar.<sup>69</sup>

En el primer acto de *Dolor exquisito* –en el que Calle aborda sus experiencias *antes del dolor*–, ella hace un recuento en orden regresivo y en forma de diario-álbum de los noventa y dos días del periplo –que inició en París y que terminaría en Nueva Delhi con el supuesto reencuentro con M.–, llenos de sufrimiento, de deseos y de impaciencia. Lo notable de esta parte de la serie es la manera en que ella busca atrapar su historia en marcha y la forma que encuentra para ponerla en evidencia, para testificarla.

Calle aprovecha y juega con el carácter de prueba y de registro fiel atribuidos a este tipo de imágenes para exponerse a sí misma y hacer verosímiles sus relatos. Además de las fotografías, toma como avales: cartas, boletos, pasaportes sellados, facturas, mensajes, mapas, carteles de películas, pasajes de libros y hojas de agenda.<sup>70</sup> Y por si acaso esto fuera insuficiente, a cada una de las imágenes les imprime un sello

---

<sup>69</sup> Berger, 2007, pág. 117.

<sup>70</sup> Respecto al acoplamiento de las imágenes y los textos, el crítico de arte John Berger apunta: “En la relación entre una fotografía y las palabras, la fotografía reclama una interpretación y las palabras la proporcionan la mayoría de las veces. La fotografía, irrefutable en tanto que evidencia, pero débil en significado, cobra significación mediante las palabras. Y las palabras, que por sí mismas quedan en el plano de la generalización, recuperan una autenticidad específica gracias a la irrefutabilidad de la fotografía. En este momento, unidas las dos, se vuelven muy poderosas; una pregunta abierta parece haber sido plenamente contestada”. *Ibidem*, pág. 92.



carmesí con el número del día de la cuenta regresiva en el que fueron tomadas a manera de certificación.

Basta con que miremos, por ejemplo, el relato del día 86 del viaje.<sup>71</sup> Sophie le escribe a su amado M. para narrarle el cortejo de Victor, un pasajero de *clase dura*. Ella le cuenta de los cortejos que él hace a partir del primer día, del chocolate que le lanza a las dos de la tarde el tercer día, de la cerveza de las tres y del dulce a las cuatro, del broche con la figura de la Torre Eiffel que ella le obsequia a las seis y de la última vez que lo ve a las nueve de la noche, cuando él se presenta con ella. De todo aquello, la mejor prueba que Calle encuentra para hacernos cómplices del acontecimiento es la irrefutable y contundente imagen del dulce.

Me parece que esta anécdota escrito-visual es el botón de muestra de “la relación congénitamente equívoca entre [el] yo y [el] mundo”, en la que la balanza del ideal de realismo oscila constantemente entre la anulación del yo a sí mismo frente al mundo (sumisión a la realidad) y la “relación agresiva con el mundo” que celebra ese yo (asedio de la realidad).<sup>72</sup> Al ahondar en esta segunda relación, la que se inclina hacia la subjetividad –o ética de la visión– en las tomas, Sontag apunta:

Tal como la describen los fotógrafos, la fotografía es tanto una técnica ilimitada para apropiarse del mundo objetivo como una expresión inevitablemente

---

<sup>71</sup> Calle, 2003a, págs. 26-27.

<sup>72</sup> Sontag, 1996, pág. 133.

solipsista del yo singular. Las fotografías retratan realidades que ya existían, aunque sólo la cámara puede desnudarlas. Y retratan un temperamento individual que se descubre al abordar la realidad mediante la cámara.<sup>73</sup>

Así, las imágenes de lo que *realmente* percibió Calle, y no precisamente de lo que hubo *realmente*, suministran información a nuestra mirada, la proveen de una crónica, invitando a la deducción, la especulación y la fantasía desde su mirada subversiva.

Tal vez descubrir que las tomas fotográficas no son autosuficientes para mostrar una realidad pueda llevar a una decepción, a percibir la fotografía como una ilusión dolorosa. No obstante, para Calle es precisamente esta sensación la que la pone a salvo. En su caso, la cámara sí resulta ser “el antídoto y la enfermedad, un medio de apropiarse de la realidad y un medio de volverla obsoleta”.<sup>74</sup>

En la segunda parte de *Dolor exquisito*, la de *después del dolor*, Calle se propone exorcizarlo. Para esto, les pide a conocidos y extraños que le narren la ocasión en la que más hubieran sufrido. Así, ella decide que se detendrá una vez que haya desgastado su propia historia a fuerza de contarla incesantemente, cuando haya quedado completamente relativizada frente al sufrimiento de los demás. Después de dicho conjuro, que duraría noventa y nueve días, ella logra liberarse del abrumador desconsuelo.

---

<sup>73</sup> *Ibidem*, pág. 132.

<sup>74</sup> *Ibidem*, pág. 189.

En la versión impresa de la serie tenemos en el lado izquierdo, el del corazón, la parte que corresponde al dolor de Sophie. La última imagen de su periplo se repite noventa y nueve veces: el teléfono rojo –por medio del cual recibe la noticia de la imposibilidad del encuentro con M. y del inminente final de su relación– sobre la cama de la habitación 261 –descrita por la artista como polvorienta y enmohecida– del Hotel Imperial en Nueva Delhi, tomada el 25 de enero de 1985.

Al pasar las páginas, el relato *a posteriori* varía un poco cada vez: las repeticiones y añadiduras completan la idea de la situación, mientras que el color de la tipografía va atenuándose, tal como el sufrimiento de Calle. Entretanto, en el lado derecho, apreciamos las historias de los dolores ajenos que le han sido contadas y las imágenes que los rememoran. Es así que por medio de la repetición incesante de su recuento tortuoso, y la equiparación de éste con los ajenos, el dolor va perdiendo su efectividad por el desgaste inducido. Calle va recuperándose de la pena, sabiéndose a salvo porque ya no está allí, porque eso ya ha sucedido.

En lo anterior encontramos una prueba de la efectividad de la reiteración exhaustiva del registro (la cita y las imágenes) de los hechos como estrategia personal de sobrevivencia y de la manipulación de la cualidad mimética atribuida a la fotografía y al género –señalada por Butler– para revelar y desestabilizar tanto la cualidad indicial y la autosuficiencia testimonial de las imágenes fotográficas, como el lugar genéricamente asignado a las mujeres dentro de la noción canónica de la creación artística. Incluso, tal vez podríamos considerar esto como otra “contribución

de la fotografía [...] posterior al nombre del acontecimiento".<sup>75</sup>

## 2.2. El pacto en femenino: *Historias verdaderas*

---

...sí alguien piensa que estoy mintiendo le suplico a Dios, en Su bondad, darle la misma experiencia.

Santa Teresa de Ávila

Yo vivía con un hombre desde hacía siete años. Él se fue. Definitivamente. Poco después, mi amiga Cathy encontró un desconocido en un bar. Ella pensó que me gustaría. Ella le pidió su dirección y me la dio de regalo, ofreciéndome así uno de los episodios más novelescos de mi vida.<sup>76</sup>

Así comienzan las *Historias verdaderas* (*Des histoires vraies*) de Sophie Calle, una recopilación de 29 relatos –uno de los cuales consta de diez fragmentos– ubicados entre 1962 y 2002. Una vez más, nos encontramos frente a un tejido de hipertextos o de interconexiones de acontecimientos de su vida y de su obra. Para ubicarnos en el mapa de su vida, ella nos ofrece en esta ocasión ciertas coordenadas que escapan a las imágenes, tales como la edad (“Yo tenía

---

<sup>75</sup> *Ibidem*, pág. 29.

<sup>76</sup> Calle, 2002, pág. 5.

catorce años y mis abuelos deseaban corregir en mí ciertas imperfecciones”), la fecha (“[...] la noche del *11 de octubre*, un hombre intenta estrangularme en la calle y me deja inconsciente en la banqueta”), la hora (“[...] a las *dieciocho horas cuarenta y cinco*, una cornada en pleno corazón”), el periodo (“Para mi abuela todo se detuvo durante el número 29, en *la semana del 16 al 22 de agosto de 1986*”), el año (“Él recibió en *1986* un par de calcetines grises de seda [...]”), la ciudad (“Él previó llevarme a cenar una barbacoa en *Neully*”), el lugar (“Se quedó nueve días expuesta en *el patio del edificio*”), la distancia (“Él vivía a *varios cientos de kilómetros* de París”). A los personajes, les da un nombre o iniciales (“Con *B.* teníamos una regla del juego [...]”) y cuando lo tienen, un parentesco (“Mi *tía abuela* se llamaba *Valentine*”).<sup>77</sup> Ésta es su manera de reconstruir y ofrecernos cuatro décadas de su vida embalsamadas en esta serie, dejando claro que es sólo ella quien puede hacerlo, quien puede dar forma a su biografía, desde una voz y una mirada en femenino.

Sophie nos abre la habitación de su vida en la infancia con *El retrato (Le portrait)*. Nos hace testigos de que a los nueve años cree descifrar en una carta robada a su madre la identidad de su padre, y la cual esconde detrás de una pintura de la escuela flamenca de fines del siglo XV, titulada *Luce de Monfort*, en el comedor de su casa.<sup>78</sup> Si nuestra curiosidad fuera más allá, en este preciso punto podríamos *dar un clic*

<sup>77</sup> Ver la serie citada. Las cursivas son mías.

<sup>78</sup> Calle, 2002, págs. 6 y 7.

—como dice Sauvageot<sup>79</sup> y enterarnos de que esa misma pintura sería el regalo que su madre le ofrecería a Sophie en su cuadragésimo aniversario.<sup>80</sup> O de que el supuesto padre es Bernard F., un viejo amigo de su madre y una de las personas con las que tiene una cita el día que es vigilada.<sup>81</sup> El mismo objeto y la misma persona están presentes en diferentes momentos de la vida de Sophie, pertenecen a dos yo distintos, y por lo tanto tienen otros significados. Lo que nos remite a la discontinuidad propia de la nómada de Braidotti.

En lo anterior veo ejemplificada la idea de las *autobiográficas* (*autobiographics*) de Leigh Gilmore, expresión con la cual la autora busca la reivindicación de las autobiografías de las mujeres frente a las del sujeto masculino del discurso tradicional. Este término interpela el privilegio concedido a ciertos individuos, con una supuesta identidad fija y estable, cuyo privilegio —avalado por su simple firma— garantiza la veracidad histórica de su relato.<sup>82</sup> Asimismo, nombra la escritura de autorrepresentación femenina que expone las contradicciones discursivas en la

---

<sup>79</sup> Ver cita 54.

<sup>80</sup> Ver Calle, 1998a, pág. 57.

<sup>81</sup> Ver Calle, 1998b, pág. 115.

<sup>82</sup> Aquí cabe recordar que se considera que el discurso tradicional de la historia del arte surgió oficialmente con *Le vite de più eccellenti architetti, pittori, et scultori* de 1550, recopilación de descripciones de la vida de 200 artistas realizada por el artista e historiador italiano Giorgio Vasari (1511-1574), misma que incluye sólo a dos mujeres: la pintora Sofonisba Anguissola y la escultora Properzia de Rossi.

representación de la identidad en vez de la unidad, la expresión en la que el nombre resulta ser un sitio de experimentación en lugar de ser el signo contractual de la identidad. Las *autobiográficas* operarían entonces como los textos que no se han considerado autobiografías y que tienen lugar en los márgenes de los discursos hegemónicos dentro de los textos culturales, en los espacios sociales ubicados en los intersticios de las instituciones.<sup>83</sup>

Y si de acentuar la cualidad inestable de la identidad se trata, la muestra la tenemos en *El strip-tease (Le strip-tease)*.<sup>84</sup> Calle comienza el relato haciendo referencia al momento en el que vivía con sus abuelos, a los seis años, en la calle Rosa-Bonheur. La pequeña Sophie solía, como parte de un juego ingenuo, desvestirse en el elevador para llegar desnuda al sexto piso, atravesaba corriendo el pasillo, y en cuanto llegaba al departamento se metía en la cama. La contraparte –y contradicción a la puerilidad– de esta historia es la que tiene lugar veinte años más tarde. En ésta, Calle nos hace partícipes de que ese inocente ritual devendría en desafiantes sesiones nocturnas de *strip-tease* en una carpa en Pigalle, bajo el único decoro que disfraza una peluca rubia, “por si acaso pasaban un día [sus] abuelos”.<sup>85</sup>

De ahí que, al volver al tema de la escritura en primera persona desde el ser mujer, constatemos la representación como construcción, y veamos al sujeto femenino como producto de la autobiografía y no

---

<sup>83</sup> Gilmore, 1994, págs. 42 y 43.

<sup>84</sup> Calle, 2002, págs. 16-17.

<sup>85</sup> *Ibidem*.

sólo de la experiencia. Lo que confirma que la representación de las mujeres resulta “un discurso del re-memorar [*re-member*] y de autorrestauración escrito en contra del lenguaje de privación como el lenguaje de presencia que asegura su ausencia [de las mujeres] al apropiarse de ellas histórica y lingüísticamente”.<sup>86</sup>

Dos aspectos interesantes se desprenden de lo anterior. En primer lugar, se deja en claro que el sujeto femenino, puesto en relación con los discursos de identidad y de verdad, es contradictorio y fragmentado, lo que refuta la idea canónica de predisposición a la fijeza y la estabilidad. En segundo, se especifica y confirma que al estructurar el relato y sus efectos en la autobiografía, el sujeto femenino se construye.

En las consideraciones previas encontramos sin lugar a dudas un singular eco de dos de las premisas del pensamiento de Judith Butler que aluden a nociones en transformación constante: la primera con respecto al término *mujer* y la segunda al género. Recordemos que para la filósofa estadounidense, *mujer* es un término en proceso, del cual no se puede considerar que exista un origen o un final y que como práctica discursiva que está sucediendo, está abierta a la intervención y a la resignificación.<sup>87</sup> En cuanto al género, lo ve también como un término en incesante construcción; no obstante, estima que la identidad genérica es inexistente ya que “no hay una identidad de género detrás de las expresiones de género;

---

<sup>86</sup> Gilmore, *op. cit.*, pág. 90.

<sup>87</sup> Butler, 2001, pág. 66.



esa identidad se constituye performativamente por las mismas ‘expresiones’ que, según se dice, son resultado de ésta”.<sup>88</sup>

En relación con lo anterior, en *Los senos milagrosos* (*Les seins miraculeux*) es posible hallar expresiones que subvierten la concepción tradicional de la mujer.<sup>89</sup> Por un lado, tenemos la parodia de la *naturalidad* de la susodicha identidad genérica (considerada comúnmente como mimética de la sexual), y por el otro, un peculiar énfasis en la diacrónica transformación fisiológica y psicológica de las mujeres.

En este relato visual, Sophie nos cuenta que sus senos, pequeños en la adolescencia, tomaron escasa forma en los años siguientes. Repentinamente, en 1992 –a sus 39 años–, sin tratamiento ni intervención externa, nos dice, crecieron milagrosamente en seis meses. Ella atribuye el hecho a veinte años de frustraciones, codicia, fantasías y suspiros. Sin embargo, también podríamos pensar que tal hecho sorprendente fue consecuencia de la aceptación y el reconocimiento tardíos de su propio cuerpo.

Llama la atención que Calle, por si acaso quedara alguna duda de la veracidad de su historia, la asegure en esta ocasión con un: “Lo juro”.<sup>90</sup> Esto, porque la aseveración, dentro de lo que Gilmore denomina *lenguaje de privación*,<sup>91</sup> no sería un elemento necesario por parte del sujeto de la autobiografía, ya que

---

<sup>88</sup> *Ibidem*, pág. 58.

<sup>89</sup> Calle, 2002, págs. 50 y 51.

<sup>90</sup> *Idem*.

<sup>91</sup> Es decir, el lenguaje que sustenta el discurso patriarcal hegemónico, en el que la autobiografía es considerada como “un relato

se le considera como un género *fiduciario*. Dicho tipo de escritura está fundamentada en la confianza de que el yo autor es el mismo yo narrador y protagonista, y el relato está basado en la *verdad*. De ahí que se estipule el *pacto autobiográfico* como fundamento de tal confianza.<sup>92</sup>

Lo interesante de remitirnos a la obra de Sophie Calle es observar cómo logra un *lenguaje de presencia* desde la representación en femenino y el énfasis de la inestabilidad de la identidad, así como de la forma en la que maneja eso que algunas personas llaman *verdad*. Tomemos en cuenta que la autobiografía canónica ha sido valorada como un documento fáctico, al cual se le ha atribuido una cualidad realista no problematizada que hace referencia tanto a la producción textual como a la práctica cultural, y que permite pensar en las vidas como congruentes, lineales y dignas de atención. La cantidad de verdad conferida a dicho texto corresponde al nivel de autoridad cultural atribuido a la persona que lo escribe y al lugar desde el cual lo hace.

---

retrospectivo en prosa que alguien hace de su propia existencia, cuando pone el énfasis principal en su vida individual, en particular en la historia de su personalidad". Lejeune, 1971, pág. 14.

<sup>92</sup> Al especialista en el tema de la autobiografía Philippe Lejeune le parece natural que se le exija al autobiógrafo decir la verdad, pero considera ingenuo reprocharle que no lo haga, ya que no es seguro que esa verdad exista de forma independiente de quien la busca y de los tipos de discursos que se utilicen, y porque lo que resulta de mayor interés es la perspectiva en la cual su autor proyecta el desarrollo y el sentido de su vida. *Ibidem*, pág. 28.

Contrariamente a esa concepción que responde al discurso hegemónico, desde el pensamiento feminista, la autobiografía, como parte de un discurso histórica y formalmente cambiante, puede interpretarse como un sitio político en el que la agencia humana es negociada dentro y en contra de las instituciones en lo referente a la verdad y a la manera de construir las historias.

*El cuello (Le cou)* me parece un ejemplo de la negociación mencionada.<sup>93</sup> En este pasaje, *la verdad* es presagiada por Calle a partir de un error técnico: una línea roja que aparece en su cuello en una polaroid. Ella presiente el peligro, pide al hombre que tomó la fotografía que la guarde para evitar que caiga *en manos extrañas* y monta la guardia. Calle confirma sus sospechas –y por lo tanto *la verdad*– al narrar que dos semanas después, un 11 de octubre por la noche, un hombre intentó estrangularla en la calle y la dejó inconsciente en la banqueta.

Después de conocer este relato, es inevitable pensar en la producción autobiográfica como un acto de interpretación, de construcción, pues ya ha pasado por una revisión y una condensación, por un proceso de reconfiguración y transformación que concluye en la representación. Como lo expresa Gilmore:

La verdad que cualquier autobiografía produce siempre es necesariamente una verdad reestructurada y revisada en su decir, una mezcla de pasado y presente, un proceso de auto-invencción en el que el contenido

---

<sup>93</sup> Calle, 2002, págs. 38-39.

de una vida –el propio sujeto de la autobiografía– no es impasible sino mutable.<sup>94</sup>

Las verdades de los relatos personales, entonces, no están puestas a prueba ni son evidentes. Se entienden sólo por medio de la interpretación, poniendo atención a los contextos de su creación y a las visiones del mundo de quienes los crean y los leen.

Si bien Sophie Calle pone a nuestra disposición sus experiencias por medio de sus relatos autobiográficos, en los que sus identidades como narradora y como personaje se cruzan y quedan plasmadas en un mismo “yo”, ella juega con la veracidad y la verosimilitud por medio de la yuxtaposición de sus textos con las imágenes.

Como ya lo señalé, fechas, lugares, nombres de otros personajes (o sólo las iniciales),<sup>95</sup> son los elementos textuales autenticadores de las referencias visuales. El control siempre está bajo su poder, pues es ella quien se encarga de escoger los acontecimientos que saldrán a la luz y los que quedarán ocultos, es sólo ella quien determina el ensamblaje de los pasajes. Sophie Calle decide qué rituales se llevarán a cabo –es su manera de fijar las reglas–, para posteriormente dejarse llevar una vez emprendido el juego. Le agradan las situaciones en las que ella no

---

<sup>94</sup> Gilmore, *op. cit.*, pág. 84.

<sup>95</sup> Es por medio de estas últimas que Calle mantiene la intriga y en cierta forma el anonimato de las personas. Lo único que podemos inferir de ellas es a partir de la descripción de sus conductas, sus gestos, sus frases, y en algunas ocasiones, de fragmentos de sus imágenes.

tendrá nada que decidir e incluso aquellas en las que tuviera que dejarse hacer, aunque admite que no sabe si sería capaz de permitirlo en caso de que se presentara la oportunidad.<sup>96</sup>

Muestra de lo anterior es *El dado (Le dé)* y su continuación (*Le dé –suite–*).<sup>97</sup> En esta historia, acompañada por la imagen de un dado dentro de un estuche muy elegante, la artista confiesa que siempre le ha gustado que decidan por ella. Nos cuenta que en su relación con un tal B., los días pares él tomaba las decisiones, y los nones, ella. En vista de un viaje a América, B. le obsequia un dado para que haga su parte.

La anécdota no se queda ahí. Ella nos relata que un día, en una inauguración, un hombre se le acerca para presentarse. Su apellido era exactamente el mismo que el de B. Al decírselo, el hombre le respondió que dos hombres con el mismo apellido la querían. Al día siguiente, él le ofrece compartir su cama. Sophie le deja la decisión al dado... Al final B. aprobaba a su sucesor.

Los ejemplos citados anteriormente nos muestran que los relatos de Calle implican un espacio y un tiempo específicos. Sin embargo, nos percatamos de que esta característica no es casual, pues las más de las veces, las historias son puestas en escena por la propia autora. Ella dispone las circunstancias y los hechos auténticos, provoca las situaciones y las organiza de tal manera que conformen un relato capaz de garantizar la veracidad a su manera. Si es necesario, manipula incluso su propia memoria. Para muestra este botón:

---

<sup>96</sup> Afirmación citada en Macel, 2003, pág. 75.

<sup>97</sup> Calle, 2002, págs. 42-43.

Me gusta mucho mirar, nunca me acuerdo del color de los ojos de los hombres, ni de la estatura, ni de la forma de su sexo. Pero pensé que una esposa no debe olvidar esas cosas. Entonces hice un esfuerzo por combatir esta nefasta amnesia. Ahora, sé que él tiene los ojos verdes.<sup>98</sup>

De esta forma vemos cómo Sophie Calle construye sus historias poniendo en evidencia su ser mujer en constante proceso a través de la voz y la mirada en primera persona. Expone sus inestabilidades y contradicciones, al mismo tiempo que parodia y desnaturaliza las presuposiciones existentes en el discurso hegemónico alrededor del sujeto femenino. Por medio de estas estrategias subversivas, ella logra crear su propio *lenguaje de presencia*.

---

<sup>98</sup> *La amnesia (L'amnésie)* en *ibidem*, págs. 62-63.

### 3 | El desplazamiento de las miradas

La alternativa es el estremecimiento que viene de dejar atrás el pasado sin rechazarlo solamente, trascendiendo formas obsoletas u opresivas, y atreviéndose a romper con las expectativas placenteras normales para concebir un nuevo lenguaje del deseo.

Laura Mulvey,  
*Visual and Other Pleasures*

En el ámbito de la creación artística, el acto de mirar se le ha atribuido primordialmente al hombre/*voyeur*; mientras que a la mujer –símbolo naturalizado de la pasividad y la vanidad– se le otorga el papel de exhibicionista. Sirva como muestra la sentencia de John Berger:

[...] *los hombres actúan y las mujeres aparecen*. Los hombres miran a las mujeres. Las mujeres se contemplan a sí mismas mientras son miradas. Esto determina no sólo la mayoría de las relaciones entre hombre [*sic*] y mujeres sino también la relación de las mujeres consigo mismas. El supervisor que lleva la mujer dentro de sí es masculino: la supervisada es femenina. De este modo se convierte a sí misma en un objeto, y particularmente en un objeto visual, en una visión.<sup>99</sup>

---

<sup>99</sup> Berger, 2002, pág. 55. Las cursivas son del autor.

Este aforismo dilucida el hecho de que las mujeres han sido reproducidas bajo una multiplicidad de roles/identidades dentro de los signos de una feminidad codificada, que resulta ser la fantasía proyectada de la mirada masculina formada en una sociedad falocéntrica y heteronormativa.

La historiadora del arte Whitney Chadwick, en su libro *Mirror Images* menciona que incluso antes de 1936 –fecha de la salida a la luz del estudio de Jacques Lacan acerca de los orígenes de la individualidad en la *etapa del espejo*– las teorías de la subjetividad y la identidad sexual ya giraban en torno al ver. La autora señala que la teoría de la subjetividad de Lacan posicionó a la mujer “como significante para el otro masculino”, quedando así “su subjetividad (o “feminidad”) determinada por el discurso del patriarcado”.<sup>100</sup> Esto nos remite al hecho de que, al igual que los cuerpos, las miradas también tienen lugar en un espacio social, ideológica e históricamente construido, y que por lo tanto funcionan bajo el régimen binario impuesto, esto es, el sistema conformado por dualismos como la actividad y la pasividad, el mirar y el ser *vista*, el voyeurismo y el exhibicionismo, el sujeto y el objeto, en el que el papel que se le suele asignar a las mujeres es el segundo.

Después de la intervención feminista en el arte, empero, ciertos aspectos del discurso hegemónico –heredados del modernismo– tales como el posicionamiento *del espectador*, la selección de la locación o el uso del cuerpo cambiarían.<sup>101</sup> Corolario de esto

---

<sup>100</sup> Chadwick, 1998, págs. 8-14.



fueron los señalamientos que en la década de los setenta haría la teórica de cine Laura Mulvey con respecto a la mirada masculina y a la imagen femenina. Ella advertía que las mujeres resultan ser un significante para el otro masculino que impone en ellas sus fantasías y obsesiones, y que tienen como único papel el de portadoras, no creadoras, de significado. Al mismo tiempo –decía– se les adjudica el papel tradicional de exhibicionistas, de manera que son vistas y expuestas simultáneamente –con una apariencia codificada para provocar un fuerte impacto visual y erótico, de tal forma que se puede decir que connotan *mirabilidad*.<sup>102</sup>

No obstante la relevancia y aportación de dichas observaciones para el pensamiento feminista y la producción artística femenina, cabe subrayar que la discusión de Mulvey en torno a la figura femenina se

---

<sup>101</sup> Como apunta Griselda Pollock, la nueva política del cuerpo producto de los nuevos feminismos abogaría por la concepción del cuerpo femenino como sitio de resistencia, al señalar tanto su configuración “como la imagen psíquicamente construida que provee un sitio e imágenes de los procesos del inconsciente, para el deseo y la fantasía” masculinos, como la marca de la diferencia sexual inscrita en él, al cuestionar su calidad como mera entidad biológica. Pollock, 1996, pág. 6.

<sup>102</sup> Mulvey, 1989, págs. 15 y 19. De igual forma, en su artículo “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, Mulvey –siguiendo a Freud– pondría en la mesa dos aspectos vinculados con las estructuras placenteras de la mirada (masculina) en el cine: la escopofilia (o voyeurismo), que nace del placer por tomar a otras personas como objetos de estimulación por medio de la vista; y el narcisismo y la construcción del ego, que surge de la identificación con la imagen vista.

restringía a la función de las mujeres como objeto para la mirada masculina, o en el mejor de los casos, argumentaba que si las mujeres eran capaces de verse a sí mismas, lo harían identificándose con lo masculino, quedando aún en la oscuridad su potencial como espectadoras y creadoras.

Por su parte, Griselda Pollock contribuyó a traspasar dichas tinieblas al declarar que uno de los medios con los cuales las artistas retrabajaron la feminidad fue la rearticulación del espacio tradicional “de tal forma que cesa de funcionar primordialmente como el espacio de la vista para una mirada experta, y se vuelve el sitio de las relaciones”. De esta manera, el objeto de representación devino sujeto al igualarse la calidad de quien mira (sujeto) con la de la persona mirada (objeto). En palabras de la historiadora: “Las mujeres representadas funcionan como sujetos de su propia mirada o su actividad, dentro de locaciones específicas de las que el espectador se vuelve parte”.<sup>103</sup> Aseveración que va de la mano de la consideración de Teresa de Lauretis acerca de dicha transformación (sujeto-objeto-sujeto) como la marca de “una relación diferente de las mujeres con lo erótico, la conciencia y el saber”.<sup>104</sup>

Así, además de disipar la división sujeto/objeto, las artistas comenzaron a abordar –por medio de la autorrepresentación– la problemática del placer y del poder que opera a través de estructuras genéricamente impuestas –y por lo tanto jerárquicas– de

---

<sup>103</sup> Pollock, 2003, pág. 123.

<sup>104</sup> De Lauretis, 1993, pág. 78.

las miradas a expensas de la cosificación de las mujeres. La posición de *voyeur* y de fetichista definida como masculina en el modelo lacaniano se puso en escrutinio, lo mismo que la consideración de la identificación femenina con este tipo de mirada como masoquista o como una adopción del papel masculino para la reconstrucción de estrategias del ver. Se afrontó dicha percepción por medio de la inscripción y reconocimiento de la mirada femenina como placentera y cotidiana. Del mismo modo, las artistas se han planteado otras posibilidades para cuestionar la posición que el discurso patriarcal les ha impuesto, de manera tal que no se replique solamente dicho sistema –pues una artista no puede dar por hecho que, por ser ella la creadora, será considerada como el sujeto activo en la lectura de la obra.<sup>105</sup>

En el caso de la obra de Sophie Calle, encuentro indicios de un posicionamiento alternativo que pone de manifiesto la construcción de las diferencias sexuales,<sup>106</sup> mismo que conduce a la erosión y el desplazamiento de las estructuras falogocéntricas,

---

<sup>105</sup> Ya en el primer capítulo hice referencia al riesgo interpretativo que corren las imágenes femeninas debido a su susceptibilidad a ser recuperadas y reasimiladas por la cultura masculina.

<sup>106</sup> Considero oportuno tomar en cuenta que una de las estrategias nómades para Braidotti es la de la diferencia sexual, la cual consiste en la afirmación extrema de la identidad sexuada como un modo de invertir la atribución jerárquica de las diferencias, al conducir a la imitación y fortalecer la capacidad de acción de las mujeres. La filósofa –al igual que Butler– subraya que la diferencia no es el efecto del poder de la voluntad, sino el resultado de muchas, interminables, representaciones miméticas. Braidotti, 2000, pág. 200.

a través de la manipulación de las miradas y de la acotación de las fronteras entre el cuerpo femenino como lugar de interés o espectáculo y la conciencia del cuerpo de las mujeres como sitio de significados asignados, fabricados y manipulados.

Veamos entonces cómo juega la artista con la visión infringida por medio de la parodia y la mascarada ejercidas sobre los *fantasmas perversos* que representan el voyeurismo y el exhibicionismo en las series *Seguimiento veneciano* y *La vigilancia*.<sup>107</sup>

### 3.1. La mirada expuesta: *Seguimiento veneciano*

El acto fotográfico implica algo más que observación pasiva, hay una curiosidad implícita que convierte de inmediato a la persona detrás de la lente en *voyeur*. Recordemos que en el discurso hegemónico del arte, esta actividad corresponde principalmente a lo masculino. Ahora, imaginemos que es una mujer la que decide –para atenuar la abulia y el aislamiento cotidianos– tomar la cámara. Esta acción, por medio

---

<sup>107</sup> Para el desarrollo de los siguientes apartados tomé como sustento teórico la definición que hace el psicoanalista y especialista en la dimensión inconsciente del ver Gérard Bonnet, del exhibicionismo y el voyeurismo como *fantasmas perversos*, ya que él hace una distinción entre quienes tienen una vida sexual en la que dichas acciones no representan ningún problema, sino que incluso facilitan su desarrollo; y los perversos, quienes han perdido la posibilidad de crear fantasmas y cuya práctica absorbe su vida libidinal. Bonnet, 1992, pág. 6.

de la mímica que implica la repetición de las reglas de dominación, en sí misma las estaría invirtiendo e incluso estaría desnaturalizando las de la creatividad fruto del ser cuasidivino, genial y excepcional que es *el artista*. Bien, pues desde mi punto de vista esta descripción concuerda con la producción visual de Sophie Calle.

Ya en 1978 con *Preámbulo (Préambule)*, la aún no denominada artista<sup>108</sup> nos muestra los pasos preliminares que la conducirían al refinamiento de la subversión de su *Seguimiento veneciano*:

Desde hace meses, seguía a desconocidos en la calle, por el placer de seguirlos y no porque ellos me interesarán. Los fotografiaba a sus espaldas, anotaba sus desplazamientos, y finalmente los perdía de vista y los olvidaba.<sup>109</sup>

En ambas series, Calle lleva a cabo una especie de parodia de las premisas de la exclusividad masculina para el ejercicio del poder desde su declarada posición como *voyeur*, de tal manera que impide su consolidación al hacerlo desde la mascarada que le provee su propia posición femenina.

De cierta manera, la personificación que ella hace del artista reafirmaría su práctica nómada. Esto es, por medio de lo que Braidotti nombra ejercicio del *como si* –“repeticiones ritualizadas, cuyo potencial

---

<sup>108</sup> No hay que olvidar que fue bautizada como artista por el crítico de arte Lamarche-Vadel en 1981.

<sup>109</sup> Calle, 1998b, pág. 38.

es ofrecer espacios en los que sea posible engendrar formas alternativas de acción”–, Calle revela y niega simultáneamente el carácter sexista del discurso hegemónico del arte –sobre todo el concerniente al sujeto creador.<sup>110</sup>

Para acotar sus actos como expresiones del voyeurismo creo oportuno acudir, por un lado, a la definición no patologizada que brinda de éste el psicoanalista Gérard Bonnet, en *Las perversiones sexuales*. Él las describe como aquellas prácticas: “*que consiste[n] en espiar a otro, sobre todo a sus espaldas, en su intimidad cotidiana, en el vestirse y desvestirse, en la defecación y la micción, en sus cuidados íntimos, sus coqueteos y sus relaciones sexuales*”. Y por otro, al señalamiento de esta conducta como “un placer en sí para quien se oculta y multiplica los artificios”.<sup>111</sup>

En el *Seguimiento veneciano*, vemos que Calle se vale de algunos de los artilugios constitutivos del voyeurismo mencionados por el psicoanalista para lograr su cometido en 14 días –periodo en el que el montaje tiene lugar:<sup>112</sup>

A finales del mes de enero de 1980, en las calles de París, seguí a un hombre cuyo rastro perdí unos minutos más tarde en la multitud. Esa misma noche, totalmente

---

<sup>110</sup> Braidotti, 2000, pág. 33.

<sup>111</sup> Bonnet, *op. cit.*, pág. 93. Las cursivas son del propio autor.

<sup>112</sup> Bonnet subraya que el montaje difiere de la puesta en escena “en tanto que [el montaje] utiliza elementos ya elaborados para reelaborarlos y reorganizarlos a la medida de sus deseos”. *Ibidem*, pág. 95.

por azar, durante una recepción, me lo presentaron. En el transcurso de la conversación, él me hizo partícipe de su proyecto, inminente, de viajar a Venecia. Yo decidí entonces pegarme a sus pasos, seguirlo.<sup>113</sup>

Sophie emprende el viaje a Venecia sin saber nada más acerca de los detalles de la estancia de Henri B. en esa ciudad. Después de cuatro días de deambular en busca de pistas de ese hombre, de ir al comisariado principal, a la estación de trenes y llamar por teléfono a ciento veinticinco hoteles, da con el paradero de su *víctima*: la “Casa de Stefani”, descrita por ella como una pensión de tercera categoría. No obstante la primera cosecha, ella sabe que tendrá que recurrir a otros medios además de la tenacidad.

Al respecto, son valiosas las listas y la clasificación que realiza Bonnet de los medios a los que recurren los *voyeurs*, en los que descubren las cosas en todas las dimensiones y por todos lados (gemelos, anteojos, aparatos de fotografía), y de los objetos que permiten hacer aparecer y desaparecer las cosas a voluntad (hoyos en los muros, pisos, tabiques), pues revelan la importancia que tienen en el desarrollo de dicha actividad.<sup>114</sup>

Calle corrobora su uso así:

En mi maleta: un estuche de maquillaje que me ayudará a modificar mi fisonomía, una peluca rubia cortada de forma recta, sombreros, velos, guantes, lentes

---

<sup>113</sup> Calle, 1998b, pág. 38.

<sup>114</sup> Bonnet, *op. cit.*, pág. 93.

negros, una Leica y una Squintar (este accesorio que se atornilla en el objetivo está provisto de un juego de espejos que permiten tomar fotos de lado, sin apuntar hacia el sujeto).<sup>115</sup>

Y también de esta manera:

Un minúsculo callejón está enfrente de la tienda. Es en la esquina que forma con la plaza que yo decido ponerme. Cuando ellos desciendan los escalones, yo veré aparecer sus piernas y me hundiré en el negro.<sup>116</sup>

Por otro lado, su *actitud e intento de ver lo que no se muestra* –síntomas del voyeurismo– quedan más que al descubierto.<sup>117</sup> La primera por su inmovilidad, fijeza y concentración, que son las que corresponden a una vigía, una espectadora atenta y completamente absorta:

*8 horas.* Calle Traghetto yo lo espero. Los únicos usuarios de esta calle estrecha, de una centena de metros de largo, que va del campo San Bernabé al desembarcadero, son los ribereños y los pasajeros del *vaporetto*. Cada cinco minutos, a la llegada del barco, un desencadenamiento repentino invade la calle desierta.

Si Henri B. deja el hotel cuando la calle esté vacía, no se me escapará. Pero si sale en el momento del flujo, corro el riesgo de no verlo.

---

<sup>115</sup> *Ibidem*, pág. 43.

<sup>116</sup> Calle, 1998b, pág. 73.

<sup>117</sup> Bonnet, *op. cit.*, pág. 93.



De dos cosas una: ya sea que él dé la vuelta a la izquierda para ir a pie, ya sea que él tome a la derecha para embarcar. Confrontada a esta alternativa, la única solución es recorrer su calle en un movimiento perpetuo, sin relajar mi atención. *Si él me viera...*<sup>118</sup>

Y el segundo, su intento de ver lo que no se muestra, por el acto mismo de estar espiando, por su intento de sorprender al otro en su intimidad:

*Tengo frío, la idea de que ellos están en el calor me irrita. Yo podría irme –en una hora tal vez, ellos irán a “La Colomba” y regresarán después a su pensión– pero me quedo. Yo no quiero tener que imaginar, suponer.*<sup>119</sup>

No obstante, logrado el objetivo –el de conocer la intimidad del otro, el de poseerlo–, ¿en dónde terminaría el juego? La respuesta –afortunada o desafortunadamente– en este caso llegó en el momento del desenmascaramiento por parte de Henri B.

A pesar de toda la cautela con la que Calle llevó a cabo su confabulación, la emoción hace que ella pierda la distancia y sea descubierta:

Levanto los párpados: él está frente a mí, muy cerca. Estamos solos. Él no dice nada. *Parece estar reflexionando –unos segundos de gracia–, ¿intenta acordarse?*

Y entonces él habla: “Sus ojos, yo reconozco sus ojos, ¡son los que había que esconder!” Se hace hacia

---

<sup>118</sup> Calle, 1998b, pág. 55. Las cursivas son de Calle.

<sup>119</sup> *Ibidem*, pág. 76. Las cursivas son igualmente de la autora.

atrás para fotografiarme. Él propone: “¿Quiere que caminemos juntos?” Hago señas de que sí.<sup>120</sup>

Esto me remite a la referencia que hace Bonnet del trabajo de Jacques Lacan –a partir de los análisis de Jean-Paul Sartre–, para quien la meta del *voyeur* es “ser visto viendo, es decir, heredar, en última instancia, la vergüenza y la humillación imaginadas en el otro, lo que sería el gozo supremo”. Esta concepción –según Bonnet– hace aparecer el aspecto masoquista del voyeurismo y “deja entrever una salida posible, cuando el testigo no se contenta con ver a su vez, sino que invite a hablar y que el *voyeur* acepte jugar el juego”. Sin embargo, el autor subraya que no es un aspecto fácil para el *voyeur*, pues el secreto con el que rodea su práctica es de suma importancia.<sup>121</sup>

Posiblemente esto estaría insinuando que hay un masoquismo implícito en el reconocimiento del voyeurismo de Calle –parodia del presunto masoquismo de la figura del genio– y que Henri B. estaría llevando a cabo al pie de la letra el papel de testigo mitigante de dicho pesar al abrirse al diálogo y al juego, aunque sea por unos breves momentos, cuando Calle acepta recorrer las calles de Venecia con él (¿era ése el juego?), mientras tiene lugar un interrogatorio acerca de su estancia en la ciudad (¿se abría el diálogo?). Entre tanto, en silencio ella le reconoce a su víctima/testigo el papel de *amo* y se pone a su disposición (¿por masoquismo propio o por el parodiado?):

---

<sup>120</sup> *Ibidem*, pág. 91. Las cursivas son de Calle.

<sup>121</sup> Bonnet, *op. cit.*, págs. 96 y 97.

Yo le sonrío. *Me alivia que él no diga: "En su lugar..." o bien "Usted habría debido..."*

*Me gusta la torpeza con la que él esconde su sorpresa, su deseo de ser amo de la situación. Y sí, de hecho, yo había sido la víctima inconsciente de su juego, de sus trayectos, de sus horarios...*<sup>122</sup>

No obstante, el juego no termina, tal vez porque nunca existió:

Nos quedamos callados. *¿Estoy aliviada, decepcionada?* Llegamos frente al café "Florian". Entiendo que tenemos que separarnos. Intento fotografiarlo, él pone su mano delante de su rostro para esconderlo y exclama: "¡No, eso no es un juego!"

Nos decimos adiós, simplemente. Creo que él esboza una sonrisa. Se aleja bajo las arcadas. Lo fotografío de espaldas y lo dejo irse.<sup>123</sup>

...o bien, porque no descubrió nada. Pero eso querría decir que sin hallazgo, ¿no hay *voyeur*? Y que sin la última foto, ¿no hay artista?<sup>124</sup>

Por el momento dejo abiertas las preguntas. Lo que es seguro es que en esta serie, por medio de la parodia de los principios hegemónicos de la creatividad artística, se pone una vez más en evidencia el artificio

<sup>122</sup> Calle, 1998b, pág. 92. Las cursivas son de la autora.

<sup>123</sup> *Ibidem*, pág. 93. Las cursivas son de Calle.

<sup>124</sup> En el caso de la serie, sí hay una última foto, la de Henri B. a la salida de la estación de trenes en París el 24 de febrero de 1980 a las 10:10 a.m.

de la exclusividad masculina de la mirada, la inestabilidad y susceptibilidad del sujeto creador frente a su presunto *objeto* –aparentemente imposible y abnegado–, así como la contingencia de dichos papeles, que se han considerado fijos, estables e inmutables.

### 3.2. La manipulación de la artista:

#### La vigilancia

Las autorrepresentaciones femeninas pueden verse como la propia reificación de sus cuerpos; sin embargo, al dirigir deliberadamente la mirada del espectador, las autoras desafían la posición privilegiada del ver, del saber y del poseer considerado como únicamente masculino.

Según mis instrucciones, en el transcurso del mes de abril de 1981, mi madre fue a la agencia Duluc de detectives privados. Ella pidió que me vigilaran y requirió un informe escrito de mis horarios, así como una serie de fotografías a título de pruebas.<sup>125</sup>

De esta forma se inicia *La vigilancia (La Filature)* de Sophie Calle. A primera vista, nos encontramos una vez más con las trampas hechas a la cualidad de registro de la fotografía por medio de la puesta en escena. La artista recurre en esta ocasión a una agencia de detectives para hacer constar sus propios pasos (su proceso creativo), pero ahora decide colocarse

---

<sup>125</sup> Calle, 1998b, pág. 111.

en el lugar de la *víctima* (objeto susceptible a las miradas) y darlo por sentado.

En esta serie, la apuesta subversiva de Calle consiste en deambular entre el papel de sujeto y objeto. Ella pone en escena las situaciones (repitiendo y a la vez parodiando el papel tradicional del artista), recurre posteriormente a la máscara que conlleva la sumisión al interpretar el papel de la persona vigilada (encarnando el exhibicionismo, la *mirabilidad* atribuida a las mujeres), para finalmente poner en duda el poder de la mirada masculina al exponer su susceptibilidad (desempeñando la función de *la artista confabuladora de la obra*).

Para esto, Sophie decide los lugares que recorrerá:

*A las 11:30*, dejamos “La Coupole”. Natalie me acompaña hasta el salón de belleza de la calle Delambre. En el escalón de la puerta, nos abrazamos. Ella se aleja. Es para “él” que me hago peinar. Para gustarle.

*A las 12:05*, dejo el salón de belleza. [...] Me dirijo entonces hacia el jardín de Luxemburgo. Deseo enseñar “le” las calles, los lugares que me gustan. Quiero que él atravesase conmigo el Luxemburgo donde jugué toda mi infancia e intercambié mi primer beso con un alumno de la preparatoria Lavoisier en 1968. Mantengo los ojos hacia abajo. Tengo miedo de ver “lo”.<sup>126</sup>

Y escoge los momentos:

---

<sup>126</sup> *Ibidem*, pág. 114.

Treinta minutos más tarde, a las 18 horas, salgo del cine. Retomo mi ruta con dirección a Châtelet.<sup>127</sup>

Tal como lo menciona Bonnet, el momento y el lugar se eligen a menudo por su eficacia para interpelar: 'Vea más bien esto' parece decirle el exhibicionista a su víctima presa de otros pensamientos o de otras preocupaciones".<sup>128</sup>

Puesto el escenario, los medios que facilitarán su reconocimiento y despertarán la mirada (el atuendo) no pueden faltar:

El tiempo está despejado, hay sol. Hace frío. Traigo *knickers* de gamuza gris, medias negras, zapatos negros y un impermeable gris. Al hombro, una bolsa amarillo intenso, una cámara.<sup>129</sup>

Esto pone al descubierto el recurso de la mascarada, entendida como el reconocimiento de la construcción de la feminidad, la negación de su producción como cercanía, como presencia de sí misma y al mismo tiempo como la distancia inexistente entre la imagen y la mujer en el discurso tradicional.<sup>130</sup> En pocas palabras, representa la hiperbolización de la feminidad.

---

<sup>127</sup> *Ibidem*, pág. 118.

<sup>128</sup> Bonnet, *op. cit.*, págs. 89-90.

<sup>129</sup> Calle, 1998b, pág. 113.

<sup>130</sup> Hace poco más de ocho décadas, la psicoanalista británica Joan Rivière argumentaba que la feminidad, al ser asumida y usada por las mujeres como mascarada, las proveía de un sentimiento de no culpabilidad e inocencia (consuelo) y evitaba la ansiedad provocada por las posibles represalias por parte de las

En la escenificación de Calle, es la planificación de los límites dentro de los que pretende situar su gesto, la que neutraliza el riesgo de quedarse desarraigada. Ella selecciona a su *víctima*, desafía su autoridad por medio de la manipulación y la pone en jaque sin que ni siquiera lo sospeche:

*Jueves 16 de abril de 1981. 10 horas.* Me dispongo a salir. Un hombre me espera en la calle. Es un detective privado. Es pagado para seguirme. Yo hice que le pagaran para que me siga y él lo ignora.<sup>131</sup>

Asimismo, elige a su cómplice (su madre) y a su testigo –de quien Bonnet argumenta que casi nunca aparece de manera directa y que no obstante desempeña un papel muy importante en todo el escenario.<sup>132</sup>

---

figuras paternas, ya que invertía/escondía la posesión de la masculinidad (manifestada en su desempeño intelectual). Ver Rivière, 1929. Así como Rivière estimaba que la mascarada y la feminidad eran la misma cosa, seis décadas después la teórica cultural y de cine Mary Ann Doane consideraría que entre la imagen femenina y la espectadora no hay distancia, pues hay una sobrepresencia, esto es, la mujer es la imagen, y por lo tanto la relación es narcisista (pasiva o masoquista). Para Doane, la espectadora resulta ser un sitio de oscilación entre una posición femenina y una masculina –que invoca la metáfora del travesti–, lo que le permite un dominio de la imagen y la posibilidad de añadirle deseo; y esto la lleva a afirmar que: “Al desestabilizar la imagen, la mascarada confunde esta estructura masculina de la mirada”. Doane, 2003, pág. 65.

<sup>131</sup> Calle, 1998b, pág. 113.

<sup>132</sup> Bonnet, *op. cit.*, pág. 90.

Yo quería conservar un recuerdo de aquel que me iba a seguir. No sabía qué día de la semana tendría lugar la vigilancia. Entonces le pedí a François M. que se pusiera cada día a las 17 horas frente al Palais de la Découverte y que fotografiara a cualquiera que pareciera vigilarme.<sup>133</sup>

En cuanto a los reportes de los tres sujetos que miran, resultan interesantes sus discordancias: el de Sophie Calle (“Treinta minutos más tarde, a las 18 horas, dejo el cine. Retomo mi ruta en dirección de Châtelet”),<sup>134</sup> el del detective (“A las 19:25, la vigilada deja el cine y se mete en la estación de metro Franklin-Roosevelt y sube en un tren con dirección a Pont-de-Sèvres. Transborda en Trocadero, va en dirección a Nation”)<sup>135</sup> y el de François M. (“Después él continuó su camino y siguió por la avenida hasta el Lord Byron que tenía un letrero *Emmanuelle y las chicas de Madame D.* A las 17:30, el hombre entraba en el cine y desaparecía de mi vista”),<sup>136</sup> pues debido a la falta de coherencia entre ellos, le confieren abiertamente a la persona que mira la obra un papel de agente activo –ya no será mera receptora– al llevarla a asumir una posición, a adjudicar más credibilidad (poder) a alguno de los tres personajes y por lo tanto a alguno de los tres sujetos.

Así pues, las características de la serie fotográfica enlistadas anteriormente, al corresponder a lo que

---

<sup>133</sup> Calle, 1998b, pág. 113.

<sup>134</sup> *Ibidem*, pág. 118. Las cursivas son de la autora.

<sup>135</sup> *Ibidem*, pág. 145.

<sup>136</sup> *Ibidem*, pág. 147.



Bonnet define como exhibicionismo –la imposición de la visión del cuerpo sexuado, en circunstancias decididas por el sujeto de manera más o menos consciente y que se sitúa fuera de las convenciones aceptadas–,<sup>137</sup> significarían entonces una transgresión a la normatividad falogocéntrica, ya que como lo señala:

El exhibicionismo surgirá de una posición narcisista primaria por un simple reemplazo del sujeto que mira; a éste se le utiliza con el único fin de mantener la certeza de estar en posesión del falo. A este respecto, el exhibicionismo es “la más narcisista de las perversiones”.<sup>138</sup>

Por lo anterior, enmarco esta serie en la subversión, el exhibicionismo y los *fantasmas perversos*, pues implica el señalamiento por medio de la mascarada del intocable e implícito narcisismo del artista desde una visión femenina construida dentro del mismo sistema patriarcal. Asimismo, porque manipula con astucia la mirada presuntamente masculina, desplazando el poder hacia quien lo mira, hacia el sujeto femenino personificado en la misma Calle.

---

<sup>137</sup> Bonnet, *op. cit.*, pág. 85.

<sup>138</sup> *Idem.*



## 4 | La intervención en la intimidad

Los desplazamientos nómades designan un estilo creativo de transformación; una metáfora performativa que permite que surjan encuentros y fuentes de interacción de experiencia y conocimiento insospechadas que, de otro modo, difícilmente tendrían lugar.

Rosi Braidotti,  
*Sujetos nómades*

Pensar la intimidad es remitirse al espacio, y éste a las relaciones de poder y exclusión que lo definen –social y físicamente–, para establecer las normas de interacción y el emplazamiento de las experiencias en él, mismas que conllevan la distinción entre lo público y lo privado. Sin embargo, el abordaje de esta dicotomía –que surge entre el capitalismo y la modernidad, en medio de la consolidación de la sociedad burguesa, la industrialización, la urbanización, la asalariación, la burocratización y la secularización social– no es unitario, su variedad responde a criterios heterogéneos y a campos teóricos distintos que señalan fenómenos y problemas diferentes.

Para clarificar la diversidad de los tratamientos del binomio, la filósofa política Nora Rabotnikof distingue las significaciones atribuidas comúnmente a los contextos o los campos en los que ésta se discute.<sup>139</sup>

Sin embargo, a mi parecer, éstas terminan inevitablemente mezcladas en cualquier análisis.

De los segundos, la autora distingue cuatro que no sólo se refieren a diversas manifestaciones, a dimensiones diferentes de la experiencia humana o a “lugares” distintos de la sociedad, sino que suscitan líneas de investigación y de reflexión alternativas, a saber: el sector público y las privatizaciones, la tradición participacionista o cívica, el análisis de las transformaciones de la vida privada y de la pública, y la literatura feminista.<sup>140</sup>

Cabe apuntar que dentro de los feminismos se dan dos momentos en la caracterización de dicho par. El primero, en el que se identifica la esfera privada con lo femenino, lo encarnado, lo natural; el ámbito familiar doméstico; la inaccesibilidad a la propiedad; el trabajo no remunerado ni reconocido; el espacio físico de la vivienda y sus alrededores; las relaciones familiares, parentales e íntimas; los afectos; el cuidado; la vida cotidiana; la reproducción; y la inmanencia. Y en el que se demarca y aísla de la esfera pública, relacionada con lo masculino, lo incorpóreo, lo abstracto, lo cultural, la racionalidad, el ámbito del mercado, lo político, la ciudadanía, la sociedad civil, la justicia, la producción, el estado, la acción, el militarismo, el heroísmo, la trascendencia, y en donde tiene lugar la acción colectiva, se generan ingresos, se produce y transcurre la Historia y en el cual suceden

---

<sup>139</sup> Rabotnikof, 1998.

<sup>140</sup> *Ibidem*, págs. 6 y 7.

las interacciones sociales no ligadas con el parentesco, la conyugalidad y la amistad.<sup>141</sup>

El segundo momento de la caracterización feminista es el que, en la década de los setenta, de la mano de la consigna “lo personal es político” –lo que Peggy Phelan denomina como “el profundo despertar”–,<sup>142</sup> puso en jaque la distinción público-privado, al cuestionar la naturalidad de las relaciones por medio del señalamiento de su uso para “construir, controlar, disciplinar, confinar, excluir y suprimir la diferencia genérica y sexual al preservar las estructuras patriarcales tradicionales y heterosexistas del poder”.<sup>143</sup> Se politizaron los ámbitos, valorándose las acciones que tenían lugar en lo privado (espacio en el que las mujeres no son inmunes al ejercicio de poder sobre ellas) y expresando en lo público las inconformidades y propuestas de las mujeres para transformar las relaciones jerárquicas y desiguales entre los géneros.<sup>144</sup>

Así, se comenzó con el proyecto de deconstrucción de dicha oposición para ampliar los análisis al

---

<sup>141</sup> De Barbieri, 1991, págs. 203 y 205; y Duncan, 1996, pág. 128.

<sup>142</sup> La autora señala que “Como un mito generativo, esta historia del despertar colectivo puede ser entendida también como un cambio revolucionario en la estructura de referencia. [...] Lo que ayudó a que este cambio fuera revolucionario, en vez de cotidiano, fue precisamente la duplicación de la conciencia que lo hizo posible. Las mujeres despertaron, en otras palabras, a la conciencia de su propio despertar de conciencia. [...] Así, el despertar feminista fue algo fundamentalmente personal y social a la vez; fue una clase de mutuo entendimiento de lo que hubiera significado sentirse sola, y una declaración de una nueva colectividad”. Phelan, 2001, pág. 32.

<sup>143</sup> Duncan, *op. cit.*

dar cuenta de la parcialidad del abordaje de los espacios sociales y físicos desde una representación tan limitada como aquella basada meramente en el espacio físico (privado/adentro-público/afuera del domicilio).<sup>145</sup> De dicha tarea se desprendería también el interés y la consideración de la intimidad y la privacidad como temáticas relacionadas con las mujeres.

Por otro lado, en lo que al ámbito del arte respecta, el espacio queda manifiesto en distintos aspectos: el espacio de representación –el medio en el que se realiza la obra–, el espacio representado –público y privado– y el espacio psico-social de la/del artista

---

<sup>144</sup> Pollock diría al respecto del espacio privado: “No es un lugar de refugio personal, pero puede ser un sitio de violencia y explotación que penetra los poros más íntimos del cuerpo del sujeto femenino”. En Pollock, 1996, pág. 7. Mientras que con respecto a la relación de lo personal y lo político Eli Bartra apunta: “Lo político no es solamente lo público referente al poder del gobierno o el Estado de un país; lo personal también es político porque la práctica del sometimiento o de intentar conquistar o de mantener el poder es vivida por las personas, por cada quien, cotidianamente, porque en las relaciones interpersonales siempre se da una relación de poder. Infinidad de ideas, sentimientos o sucesos personales son parte integrante del sistema de poderes en el que vivimos, tienen que ver con lo político”. Bartra, 2003, págs. 71-72.

<sup>145</sup> Ejemplo de esto es la propuesta que hace la socióloga Teresita de Barbieri de ampliar la representación de las sociedades actuales para mostrar la diversidad de la vida social por medio de la consideración de seis ámbitos: el de la acción y competencia estatales; el de la esfera pública; el de la sociedad civil con ciertos niveles de organización; el económico o del mercado (mercado de bienes y servicios, por un lado; el de fuerza de trabajo, por el otro); el ámbito doméstico; y el íntimo o personal. De Barbieri, *op. cit.*, pág. 221.

–desde el cual se realiza la representación.<sup>146</sup> Esto porque –como afirma Pollock– los espacios están conformados dentro de las políticas de la mirada, demarcando una organización social particular de la mirada que funciona por sí misma para asegurar un ordenamiento social específico de diferencia sexual.<sup>147</sup>

En el caso de Sophie Calle –siguiendo la tipología mencionada anteriormente– su espacio de representación es la fotografía, el psico-social es el femenino que responde a su contexto femenino socio-histórico, y el que representa en *Los durmientes (Les Dormeurs)* y *El hotel (L'hôtel)* es el privado. En ambas series ella hurga en la intimidad ajena: en la primera, en el espacio propio de su recámara; y en la otra, en la habitación de un hotel –dos años después.

Es importante hacer notar que la privacidad que pone en juego y que desestabiliza es aquella sinónimo de la individualidad, la que posibilita estar consigo mismo/a de una manera creativa o reflexiva y que es parte de la construcción de la singularidad. La misma que la socióloga Soledad Murillo caracteriza como *la apropiación de sí mismo* y que define como masculina debido a que las más de las veces hace referencia al recogimiento del varón en la vida familiar al margen de las obligaciones y prestaciones públicas.<sup>148</sup>

---

<sup>146</sup> Pollock describe este último como el “espacio desde el que la representación es hecha, el cual es tanto el espacio de trabajo de la artista, el estudio y sus relaciones sociales y psíquicas y el espacio social de la artista en su especificidad social, genérica, sexual y psíquica: su generación y su geografía”. Pollock, 2003, pág. xxxvi.

<sup>147</sup> *Ibidem*, pág. 92.

La privacidad opuesta a la anterior –la *privación de sí*, identificada con lo femenino, el ámbito doméstico, la carencia del privilegio de reserva y la presencia atenta a los asuntos de los otros– es el medio del que se vale Calle para llevar a cabo su cometido, en *Los durmientes* al ser la amable anfitriona y en *El hotel* al fungir como recamarera de los huéspedes. Vayamos a los casos citados para distinguir más claramente lo anterior.

#### 4.1. La invitación al cuarto propio: *Los durmientes*

En *Los durmientes*,<sup>149</sup> el espacio privado deviene heterotopía. Las heterotopías, según Michel Foucault, son los emplazamientos que surgen en la sociedad, que tienen un lugar real (opuestas por lo tanto a las utopías) y que suspenden, invierten o neutralizan el conjunto de relaciones designadas, reflejadas o reflexionadas por ellas mismas.<sup>150</sup>

En este sentido Calle, al abrir la puerta de su cuarto (propio) para transformarlo en el espacio privado de los otros por unas horas, neutraliza el binomio público-privado. Lo privado se desplaza al mismo tiempo que se hace público.<sup>151</sup> Y no sólo eso. La osadía le permite a la artista entrar en (o tal vez

---

<sup>148</sup> Murillo, 1996, págs. xvi y xvii.

<sup>149</sup> Ver Calle, 2000.

<sup>150</sup> Foucault, 1984, s.p.

<sup>151</sup> Si bien es cierto que el desarrollo de la fotografía en el siglo XX facilitó la posibilidad de hacer público lo privado, el ámbito



sea mejor decir alojar en su privacidad) la intimidad de los demás.

Para lograr lo anterior, ella contactó por teléfono a cuarenta y cinco personas –entre las que estaban desconocidos/as cuyos nombres le habían sido sugeridos por conocidos en común, varias/os amigas/os y algunos/as habitantes del barrio a quienes invitó a dormir el mismo día –como por ejemplo al panadero–, para proponerles una estancia de ocho horas en su cama –y para dormir, si lo deseaban–, durante las cuales le permitieran observarlas, fotografiarlas y hacerles algunas preguntas.

Dieciséis de ellas rechazaron su propuesta, ya fuera porque no estaban disponibles o porque algo les había disgustado. Esto nos hace ver que no a todas las personas les agradó la idea de que su privacidad fuera trasladada y traspasada. Las otras veintinueve aceptaron, aunque cinco no se presentaron y tuvieron que ser sustituidas por una niñera contratada de último momento y por la misma Sophie. Así, de las que decidieron tomar el riesgo, nueve eran mujeres y dieciocho hombres; diez de ellas eran conocidas de Sophie y diecisiete desconocidas. Y de entre las y los *durmientes*, dos eran personajes reconocidos: el actor francés Fabrice Luchini (*durmiente* número 15) y el pintor, escritor y cineasta francés Roland Topor (último *durmiente*).

---

privado femenino visto desde sus propias protagonistas siguió estando relegado en su mayoría de la creatividad artística hasta la intervención neofeminista.

El que la mayoría de los implicados hayan sido hombres tal vez pudiera hacernos pensar que son ellos los que más disposición tienen para que su privacidad sea abierta, expuesta. Y el que casi tres cuartas partes de las/los *durmientes* fueran desconocidos es posible que refleje el hecho de que tomar ese riesgo sea más fácil cuando no se conoce a la persona que lo propone. Sin embargo, no hay que perder de vista que ambas circunstancias dependieron de la selección que tuvo que hacer Calle a partir de la posibilidad de contactar a sus conocidos cercanos, de las personas que ellos le recomendaron como posibles candidatos a *durmientes* cuando sus actividades se lo impedían o simplemente porque no querían, y de las personas (que se encontraban más a su alcance) a las que tuvo que recurrir Sophie.

Resuelta, así, la primera etapa –la de la selección– el cuarto-heterotopía de la autora se volvería durante el periodo comprendido entre el domingo 1 de abril de 1979 a partir de las 17 horas y el lunes 9 de abril a las 10 horas, un *sistema de apertura y de cierre* dado que:

Uno no puede entrar ahí más que con un cierto permiso y una vez que se ha cumplido un cierto número de gestos. [...] Hay [algunas heterotopías] que parecen aperturas puras y simples, pero que, en general, esconden exclusiones curiosas; todo el mundo puede entrar en esos emplazamientos heterotópicos, pero, a decir verdad, no es más que una ilusión: se cree que se penetra y uno es, por el hecho mismo de que uno entra, excluido.<sup>152</sup>

---

<sup>152</sup> Foucault, *op. cit.*

Su cama estuvo constantemente ocupada por *durmientes* que se sucedieron a intervalos regulares en su mayoría. Incluso algunos de ellos se encontrarían en los relevos. Para esto, Calle puso a disposición de cada una/o ropa de cama limpia (no obstante, casi ninguno/a quiso cambiar las sábanas y la mayoría se quedó con sus prendas puestas), así como un desayuno, una comida o una cena –según la hora–, que consistió en: jamón, omelettes, pasta de coditos, plátanos flameados, huevos, café, pan tostado, leche fría, manzanas, chocolate y té. En este gesto como buena anfitriona tenemos la encarnación de la *privación de sí* –a modo de mascarada– a la que la protagonista se somete con tal de lograr su cometido.

Al contrario de como hubiera sido en la cotidianidad del espacio privado, y como producto de la desestabilización de la norma, en el cuarto de Sophie no hubo rutinas, pues cada persona decidía en el momento las actividades que haría durante su estancia –tales como ver películas en la televisión, cambiar las sábanas, escuchar *Carmen* de Bizet y el *Stabat Mater* de Pergolèse, tomar un baño, leer, platicar o recibir a un alumno para corregir su trabajo.

En las sesiones, Calle tomó fotos de sus huéspedes cada hora, los miró dormir, y a quienes se prestaron les hizo algunas preguntas –lo cual, ella misma aclara, no fue para saber ni para encuestar, sino (paradójica y/o irónicamente) sólo para establecer un contacto neutro y distante.<sup>153</sup> De esta manera, la mirada transgresiva, aquella mirada que retrabaja los espacios al

---

<sup>153</sup> Calle, 2000, pág. 11.

debilitar los códigos e implantar nuevas formas, que produce en los espacios dados otra territorialidad y los convierte en “el lugar de escenificación del placer generando otro tiempo, produciendo otros ritmos pulsados por la tensión entre el placer (el amor sabido) y el goce (siempre angustia), que permite la explosión de formas, la multiplicidad de escenarios, la proliferación de juegos” estuvo presente –una vez más– en el transcurso de la producción de la obra.<sup>154</sup> Por medio de la puesta en escena, Calle creó en esta ocasión una heterotopía de compensación; es decir, abrió un espacio privado que denuncia la construcción de lo privado real por medio de la fotografía.

## 4.2. La intromisión en el no lugar: El hotel

En 1981 –dos años después de *Los durmientes*–, Calle pasa de la exploración de la intimidad ajena en el espacio privado de su cuarto a la intromisión en la intimidad de los otros en sitios distintos, en lo que podríamos llamar *no lugares*.

*Los no lugares* son los espacios en donde las relaciones entre los individuos se llevan a cabo en el anonimato –pues no crean “ni identidad singular, ni relación, sino soledad y similitud”–<sup>155</sup>, con un objeto técnico o con un funcionario o un empleado que no muestra interés por sus interlocutores como personas

---

<sup>154</sup> García Canal, 1998, pág. 55.

<sup>155</sup> Augé, 1992, pág. 130.

más que como números o estadísticas, y en los que por consiguiente, los atributos sociales e individuales o la pertenencia a un grupo social carecen de importancia. El antropólogo francés Marc Augé atribuye su existencia a los cambios que se han experimentado en las sociedades capitalistas.<sup>156</sup>

Un cuarto de hotel sería un ejemplo –nuestro ejemplo– de *no lugar*, ya que para los huéspedes –que a final de cuentas son clientes– es un sitio de tránsito y en otros casos de placer; lo mismo por ser un ambiente en el que en ocasiones los visitantes se alejan de las preocupaciones del día siguiente. No obstante lo anterior, en la serie *El hotel (L'hôtel)* vemos la manera en que Sophie Calle, después de un año de trámites y de espera para ser contratada como camarera –lo que nos habla de la larga premeditación de la serie–, intenta descubrir algunos rasgos de la individualidad y singularidad de los visitantes del hotel C. en Venecia.<sup>157</sup>

A partir del lunes 16 de febrero, su campo de acción por tres semanas serían once habitaciones ubicadas en el cuarto piso del hotel y una del primero. Sus escudos/armas: los trapos de limpieza y una cubeta –en la que escondía su cámara y su grabadora. Veinte serían los casos a seguir, mismos que en esta ocasión –a diferencia de en *Los durmientes*– no podrían ser escogidos por ella.

---

<sup>156</sup> *Ibidem.*

<sup>157</sup> Tal vez una de las razones que la llevaron a escoger dicho hotel fue el hecho de que ahí ofrecían el servicio en francés. Calle, 1998c.

Durante sus horas de trabajo, Sophie examina los objetos personales de los viajeros, por medio de los cuales intenta hacer (y hacerse) un retrato de ellos. En ese periodo descubre un fragmento de la vida de catorce parejas (heterosexuales), de dos mujeres (que todo parece indicar eran amigas), de tres hombres solos, de un par de hermanos y de una familia (la madre, el padre y dos niños).

Cada vez que entra en una habitación, lo primero que observa son las camas que están deshechas y las almohadas utilizadas, ya que son el primer indicador del tiempo del que dispondrá para su inspección. Echa un vistazo a la ropa y los objetos desperdigados por la habitación.<sup>158</sup> Abre los armarios y revisa otro tanto.<sup>159</sup> Entra en el baño y observa los objetos.<sup>160</sup>

---

<sup>158</sup> Entre los que encuentra zapatos, máscaras de carnaval, un disfraz de Pierrot, pijamas, camisones, pantalones de mezclilla, sacos, pelucas, bigotes falsos.

<sup>159</sup> Halla pantalones, camisas, chaquetas, pañuelos, bolsas con ropa sucia, zapatos, sombreros, calzoncillos, babuchas, botas, suéteres, faldas, vestidos, trajes, corbatas, esmóquines, abrigos de piel, maletas, bolsas de mano, maletines, pantuflas, bolsas con medicamentos y jeringas, martillos, esponjas, cubiertos, cepillos de ropa, costureros, guantes, paños, productos para limpiar madera y aluminio, insecticida.

<sup>160</sup> Tales como calzones, pijamas, medias, cobijas, vestidos de noche, ropa imitación de leopardo, pelucas rojas de nylon, máscaras venecianas, calcetines, pantalones, tenis, gorras. Cabe mencionar que en bastantes ocasiones se engolosina con las telas y los materiales de la ropa (seda, algodón, plástico, lana, nylon, pana, fieltro, ante, terciopelo), con los colores (azul marino, blanco, gris, café, rosa, negro, rojo, verde, malva, amarillo), con las texturas (afelpado, grueso), y con la manera en que la encuentra (doblada, arrugada, en bolsas, extendida).

Asimismo, pone atención en lo que hay en las mesas<sup>161</sup> y en lo que está abandonado en los botes de basura.<sup>162</sup>

Cuando el tiempo se lo permite –cuando no, lo deja para la siguiente visita– hurga en las maletas y se recrea, incluso abre los cajones para inspeccionar.<sup>163</sup>

Ante los diarios, las cartas, las postales y demás documentos escritos, Sophie se deleita. Se toma su tiempo para leer (y grabar!) el uso del tiempo de los viajeros, sus planes, los lugares que han visitado, las declaraciones de amor recibidas, la planeación de reuniones, los saludos a las amistades, los relatos de las vidas

---

<sup>161</sup> Libros, revistas, diarios, fotografías, pasaportes, postales, pañuelos desechables, rosarios, estetoscopios, tensiómetros, cigarrillos, lentes de sol, audífonos, casetes, cuchillos, cómics, guías y mapas, despertadores, agendas, puros, cámaras, vasos con refresco de cola, directorios, fotos en portarretratos, osos de peluche, estuches para uñas, revistas pornográficas, pipas, carteras, supositorios y pomadas contra las hemorroides, medicamentos para la digestión, platos, colillas en los ceniceros, alimentos (naranjas, manzanas, huevos frescos, *croissants*, plátanos, café, galletas, zanahorias, peras, tomates, jamón, quesos, pan, agua embotellada, vino).

<sup>162</sup> Ella ve cáscaras, botellas de agua, zapatillas, pan, toallas femeninas, notas de consumo, borradores de postales y cartas, revistas pornográficas, pruebas de embarazo indescifrables, cajas vacías de antiséptico para los pies, supositorios.

<sup>163</sup> Encuentra calzones, dulces de menta, crucigramas, despertadores, lámparas eléctricas, cintas adhesivas, lentes, collares, bolsas de mano, collares de perlas en bolsas, cajas llenas de pastillas, blusas, pañuelos, agendas, cigarrillos, guías de hotelería, taponos, medicamentos para la insuficiencia pancreática, calcetines, sostenes, suéteres, chalecos, camisones, pantalones, chocolates, corbatas, corbatas de moño, alhajas, velos, vibromasajeadores.

actuales de las madres, los recortes de revistas que hablan de la situación del país de proveniencia. Tal vez hace esto esperando obtener más detalles de la vida de “sus huéspedes”.

Esta ansiedad por hurgar en la intimidad, además de aludir a sus *fantasmas perversos* como *voyeur*, me remite al criterio de visibilidad *versus* ocultamiento o lo que es ostensible y manifiesto *versus* lo secreto, y al de apertura-clausura que menciona Rabotnikof.<sup>164</sup> Esto, porque Calle logra colarse al lugar de la clausura –es decir, al hotel–, entendido así en este caso por las restricciones para su acceso, al hacerse pasar por recamarera (la privación de sí) para descubrir lo oculto, lo que se sustrae a la mirada –la vida de los huéspedes en la habitación. Esto es, traspasa las fronteras de lo privado –privatizado– y lo hace público –accesible a la mirada–, bajo el riesgo de estar en la cuerda floja de la ilegalidad.

Podríamos preguntarnos: todo esto, ¿para qué?, ¿qué tiene de subversivo? Desde mi punto de vista, las acciones que Calle emprende en esta serie nos muestran por medio de la mascarada de la sumisión que encarna bajo el papel de una recamarera, que los espacios –privados– son susceptibles de ser traspasados valiéndose de la impotencia que se le imputa a las personas sometidas, por su aparente falta de decisión para el ejercicio de poder. Por otra parte, que su asignación como públicos o privados puede ser desplazada y/o subvertida desde el interior, si se tiene el conocimiento del funcionamiento de su estructura.

---

<sup>164</sup> Rabotnikof, 1998, pág. 4.



Y finalmente, que la intimidad es susceptible de ser intervenida, sobre todo cuando lo que se está permitiendo es que alguien ponga orden en un sitio que finalmente es un *no lugar*, que no nos pertenece más que por ciertas horas –días o meses.

Lo que querría decir que el servicio doméstico podría tener un efecto parecido si se llevara a cabo con la conciencia de hacerlo como intervención. La diferencia es que en un *no lugar*, todos los sujetos son anónimos y no establecen relaciones personales ni mucho menos afectivas.



## Epílogo

Propiciar un diálogo entre diversas teorías feministas y las representaciones visuales de Sophie Calle fue el motivo principal del presente volumen. El desafío era lograrlo bajo el entendido de que dicha producción no tiene su origen directo en el corpus de los pensamientos mencionados y que tampoco sería un análisis desde la historia del arte. De ahí que resultara indispensable ubicar puntos de intersección, indicios de desafíos, señalamientos o cuestionamientos al canon androcéntrico en su obra que permitieran la lectura mencionada. Las estrategias de representación subversivas, de resistencia y supervivencia desde lo femenino fueron la respuesta.

Como en el caso de muchas artistas, confirmé que la tenacidad y la resistencia convierten a Sophie Calle en una mujer en incesante proceso, abierta a la implicación (propia y ajena) y a la resignificación. Esta fluidez puede ser descrita como el efecto de la práctica del *como si* ejercida en sus actos creativos; esto es, del recurso a la personificación, la parodia, la mascarada y la repetición, el cual no implica un efecto subversivo automático, pero sí resulta una alternativa afirmativa de acción.

Describirla como disidente me llevó a su consideración como una mujer rebelde –ante el exilio impuesto por el predominio de las generalizaciones falogocéntricas–, que por medio de las imágenes autorreferenciales y de los textos autobiográficos ejerce

su derecho a la singularidad y a la creación de un lugar propio. Esto me condujo a percatarme también de que el desequilibrio en el que pone al orden jerárquico en la dicotomía masculino-femenino por medio de su voz y su mirada asertivas, abre su campo de acción a la transformación, a la resistencia, a la subversión.

Por otra parte, verla como *nómada*, me llevó al reconocimiento de su ubicación particular en cada una de las situaciones representadas y a la valoración de su experiencia como asunción de la responsabilidad por sí misma. Me pareció que esto, a su vez, es lo que le permite negociar su pertenencia a un círculo estipulado como masculino: el artístico, para lo cual hace uso de las prácticas subversivas y alternativas del *como si*, desafiando y desnaturalizando los modos socialmente codificados de pensamiento y de conducta, casi a la manera de un “Esa que parece ser, soy”. Así vemos que Calle no espera a que le adjudiquen una identidad, sino que es ella misma quien determina cuál es la que desea; la construye en retrospectiva por medio de mapas visuales y escritos de sus vivencias, que al ser retrazados sin cesar enfatizan su cualidad móvil, eventual, poniéndola suspirozamente en evidencia.

A partir de estas ideas, saltaron a mi vista ciertas expresiones subversivas en la mezcla de sus relatos contruidos, en la manipulación de las miradas –que desestabiliza los papeles de sujeto y objeto– y en la transgresión de las normas que establecen qué es lo privado, lo público y lo íntimo.

Con respecto a las historias, fue muy enriquecedor haber profundizado en la temática de la autobiografía femenina, ya que confirmé que es una vía por

medio de la cual se valida la posición de las mujeres como sujetos creativos y creadores, a la vez que por medio de las interconexiones de los relatos se expone a y experimenta con la contradicción del ser mujer.

En efecto, me parece que a Calle le sienta muy bien la temporalidad discontinua de este tipo de situación femenina. En *Dolor exquisito*, la fotografía –ilusión mimética y no obstante dolorosa– la pone a salvo, se torna antídoto y le confirma que ya no *está ahí*. Así, nuestra artista enfrenta los sucesos que se aproximan con imágenes frescas. En dicho conjunto de imágenes vemos cómo, si los acontecimientos añejos tienen tonos brillantes, los revive una y otra vez, se convierten en radiantes eslabones. Si duelen, los desgasta, los exorciza dejándolos secar junto con los de los demás. Si quedan cabos sueltos, ella los amarra con detalles, con secretos y confesiones; pero cuando cree que todo esto no es suficiente, no tiene reparo en jurarlo. De igual manera, en el momento en el que siente necesaria la confirmación, Calle apela a la impronta –el sello– del tiempo; y, de paso, con sus relatos hace malabarismos con la expectativa de veracidad y verosimilitud de las imágenes.

Es en sus *Historias verdaderas* donde apreciamos la manera en que Sophie hace caso omiso del pacto fiduciario de la autobiografía enaltecido por el *lenguaje de privación*, al mismo tiempo que vemos la manera en que pone en juego la cualidad mimética y la atribución de veracidad conferidas a las imágenes fotográficas por medio de una posición un tanto paródica. En esta ocasión, son su voz y su mirada las que dan fe de la existencia de los acontecimientos y reafirman su derecho a la autoridad.

Lo oculto, lo secreto, siempre representa una atracción para ella, es lo que hace surgir a sus *fantasmas perversos* por medio de la parodia y la mascarada. Con fluidez pasa del exhibicionismo al voyeurismo y viceversa, poniendo en aprietos las cualidades presuntamente masculinas de la mirada, al exhibir su construcción y su manipulación. Al principio deja al azar la selección de la *víctima*, después la escoge y más adelante ella toma el riesgo de meterse en su propia red. A medida que los retos y los apuros aumentan, ella mejora sus tácticas debido a que aprende a asumir la falta de fijeza y estabilidad de los sujetos a los que afronta y la de ella misma, desgastando de esta forma los principios hegemónicos. Así, en *El seguimiento veneciano* constatamos cómo Sophie Calle hace todo lo posible por desvelar los secretos de la intimidad de sus *víctimas*, mientras que en *La vigilancia* se hace seguir al tiempo que ella espía a su contraparte –con toda premeditación, alevosía y ventaja–, de modo que invierte o, mejor dicho, parodia las reglas del juego del ver sin que su oponente se entere.

Finalmente, en lo que respecta a los espacios, ella se ocupa del privado por la vía del acecho de la intimidad ajena, trastocando la individualidad conformadora de la singularidad al enmascararlo de la *privación de sí*. En *Los durmientes* y *El hotel* descubrimos que son los susodichos fantasmas perversos los móviles que la impulsan a elucubrar *heterotopías* para obliterar los límites entre lo público y lo privado e intervenir la intimidad ajena. Por medio de su mirada subversiva interviene los *sistemas de apertura y cierre* seleccionados: en su cuarto ella ejerce la *autoridad* para elegir a sus invitados, al contrario de lo

que sucede en el hotel, pues en dicho *no lugar* son los huéspedes quienes –por decirlo de alguna manera– la escogen.

Fue así, por medio de este breve pero intenso recorrido de la mano del pensamiento de algunas feministas, que confirmé el uso astuto de algunas estrategias subversivas de representación en la obra de Sophie Calle.

Evidentemente, ante la incapacidad del presente esfuerzo de ser enteramente abarcador, algunas vetas quedaron al descubierto, tales como las problemáticas inherentes al cuerpo y a la configuración de la subjetividad de la autora, así como la riqueza analítica que ofrece el resto del *corpus* de su obra. Sin embargo, estoy convencida de que éstas permitirán en un futuro nuevas y distintas aproximaciones.





## Bibliografía

- ADES, Dawn, 1998, "Orbits of the Savage Moon. Surrealism and the Representation of the Female Subject in Mexico and Postwar Paris" en Whitney Chadwick (ed.), *Mirror Images: Women, Surrealism and Self-Representation*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, págs. 107-127.
- AUGÉ, Marc, 1992, *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, París, Éditions du Seuil, 156 págs.
- BARTRA, Eli, 2003, *Frida Kahlo. Mujer, ideología y arte*, Barcelona, Icaria Editorial, 3ª ed., 117 págs.
- BERGER, John, 2002, *Modos de ver*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 177 págs., ils.
- \_\_\_\_\_, 2007, "Apariencias" en John Berger y Jean Mohr, *Otra manera de contar*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, ils. págs. 81-129.
- BONNET, Gérard, 1992, *Las perversiones sexuales*, México, Publicaciones Cruz O., 112 págs.
- BRAIDOTTI, Rosi, 2000, *Sujetos nómades. Corporización y diferencia sexual en la teoría feminista contemporánea*, México, Editorial Paidós, 254 págs.
- \_\_\_\_\_, 2004, *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada*, Barcelona, Gedisa, 234 págs.
- BUTLER, Judith, 2001, *El género en disputa*, México, PUEG-UNAM, 193 págs.
- CALLE, Sophie, 1998a, *Le rituel d'anniversaire (Livre II)*, Arles, Actes Sud, 61 págs., ils.

- \_\_\_\_\_, 1998b, *À suivre... (Livre IV)*, Arles, Actes Sud, 149 págs., ils.
- \_\_\_\_\_, 1998c, *L'hôtel (Livre V)*, Arles, Actes Sud, 175 págs., ils.
- \_\_\_\_\_, 1998d, *Le carnet d'adresses (Livre VI)*, Arles, Actes Sud, 21 págs., ils.
- \_\_\_\_\_, 2000, *Les Dormeurs*, Arles, Actes Sud, 300 págs., ils.
- \_\_\_\_\_, 2002, *Des histoires vraies*, Arles, Actes Sud, 83 págs., ils.
- \_\_\_\_\_, 2003a, *Douleur exquise*, Arles, Actes Sud, 281 págs., ils.
- \_\_\_\_\_, 2003b, *Sophie Calle. M'as-tu vue*, París, Éditions du Centre Pompidou / Éditions Xavier Barral, 443 págs., ils.
- CHADWICK, Whitney, 1998, "An Infinite Play of Empty Mirrors. Women, Surrealism, and Self-Representation" en Whitney Chadwick (ed.), *Mirror Images: Women, Surrealism and Self-Representation*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, págs. 3-35.
- DE BARBIERI, Teresita, 1991, "Los ámbitos de acción de las mujeres" en *Revista Mexicana de Sociología*, año LIII, núm. 1, enero-marzo, págs. 203-224.
- DE LAURETIS, Teresa, 1991, "Estudios feministas / estudios críticos: Problemas, conceptos y contextos" en Carmen Ramos Escandón (comp.), *El género en perspectiva. De la dominación universal a la representación múltiple*, México, UAM-Iztapalapa, págs. 165-193.
- \_\_\_\_\_, 1993, "Sujetos excéntricos: la teoría feminista y la conciencia histórica" en María Cecilia

- Cangiano y Lindsay DuBois (eds.), *De mujer a género. Teoría, interpretación y práctica feminista en las ciencias sociales*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, págs. 73-113.
- DOANE, Mary Ann, 2003, "Film and the Masquerade. Theorizing the female spectator" en Amelia Jones (ed.), *The Feminism and Visual Culture Reader*, Londres / Nueva York, Routledge, págs. 60-71.
- DUNCAN, Nancy (ed.), 1996, *Body Space. Destabilizing Geographies of Gender and Sexuality*, Londres / Nueva York, 278 págs.
- FERRER, Mathilde, 2001, "Art Féministe" en Mathilde Ferrer (coord.), *Groupes-Mouvements-Tendances de l'Art Contemporain depuis 1945*, París, École National Supérieure des Beaux-Arts, 3ª ed., págs. 39-45.
- Fontcuberta, Joan, 2007, *El beso de Judas. Fotografía y verdad*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 191 págs., ils.
- FORESTIER, Louis, 2004, *Arthur Rimbaud. Oeuvres complètes. Correspondance*, París, Éditions Robert Laffont, 607 págs.
- FOUCAULT, Michel, 1984, "Des espaces autres" en *Architecture, Mouvement, Continuité*, núm. 5, octubre, París, Publications du Moniteur, págs. 46-49 citado en: [<http://www.foucault.info/documents/heteroTopia/foucault.heteroTopia.fr.html>]
- GAMBLE, Sarah, 2000, *The Routledge Critical Dictionary of Feminism and Postmodernism*, Nueva York, Routledge, 370 págs.

- GARCÍA CANAL, María Inés, 1998, "Espacio y diferenciación de género. (Hacia la configuración de heterotopías de placer)" en *Debate Feminista*, año 9, vol. 17, México, Epiqueya, págs. 47-57.
- GILMORE, Leigh, 1994, *Autobiographics: A Feminist Theory of Women's Self-Representation*, Ithaca, NJ, Cornell University Press, 255 págs.
- GINTZ, Claude, 2001, "Appropriation, Simulation, Critique de la Répresentation" en Mathilde Ferrer (coord.), *Groupes-Mouvements-Tendances de l'Art Contemporain depuis 1945*, París, École National Supérieure des Beaux-Arts, 3ª ed., págs. 24-25.
- IRIGARAY, Luce, 1985, *Parler n'est jamais neutre*, París, Les Éditions de Minuit, 325 págs.
- KRISTEVA, Julia, 1977, "Un nouveau type d'intellectuel: le dissident" en *Tel Quel*, 74, París, invierno de 1977, págs. 3-8.
- LEJEUNE, Philippe, 1971, *L'autobiographie en France*, París, Librairie Armand Colin, 271 págs.
- MACEL, Christine, 2003, "Interview-biographie de Sophie Calle" en Sophie Calle, *M'as-tu vue*, París, Éditions du Centre Pompidou / Éditions Xavier Barral, págs. 73-84.
- MESKIMMON, Marsha, 1996, *The Art of Reflection*, Nueva York, Columbia University Press, 236 págs, ils.
- MULVEY, Laura, 1989, *Visual and Other Pleasures*, Bloomington e Indianápolis, Indiana University Press, 201 págs., ils.
- MURILLO, Soledad, 1996, *El mito de la vida privada. De la entrega al tiempo propio*, Madrid, Siglo XXI Editores, 160 págs.

- Parker, Rozsika y Griselda Pollock, 1981, *Old Mistresses. Women, Art and Ideology*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 184 págs., ils.
- PHELAN, Peggy, 2001, "Survey" en Helena Reckitt y Peggy Phelan (eds.), *Art and Feminism*, Londres, Phaidon, págs. 17-49.
- POLLOCK, Griselda, 1996, *Generations and Geographies*, Londres, Routledge, 300 págs., ils.
- \_\_\_\_\_, 2003, *Vision and Difference*, Nueva York, Routledge, 2ª ed., 320 págs., ils.
- RABOTNIKOF, Nora, 1998, "Público-Privado" en *Debate Feminista*, año 9, vol. 18, México, Epiqueya, octubre, págs. 3-13.
- RIVIÈRE, Joan, 1929, "Womanliness as a Masquerade" en *The International Journal of Psychoanalysis*, 10, Londres, págs. 303-313.
- SAUVAGEOT, Anne, 2007, *Sophie Calle, l'art caméléon*, París, Presses Universitaires de France, 301 págs.
- SCOTT, Joan, 1992, "Igualdad versus diferencia: los usos de la teoría postestructuralista" en *Debate Feminista*, año 3, vol. 5, México, Epiqueya, marzo, págs. 85-104.
- SONTAG, Susan, 1996, *Sobre la fotografía*, Barcelona, Edhasa, 218 págs., ils.
- SULEIMAN, Susan Rubin, 1998, "Dialogue and Double Allegiance. Some Contemporary Women Artists and the Historical Avant-Garde" en Whitney Chadwick (ed.), *Mirror Images: Women, Surrealism and Self-Representation*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, págs. 129-154.

WOLFF, Janet, 1990, *Feminine Sentences. Essays on Women and Culture*, Berkeley y Los Ángeles, California, University of California Press, 146 págs., ils.

*La he visto / Estrategias subversivas  
de representación en la obra de Sophie Calle*  
de Isis Ortiz Reyes fue impreso en noviembre de 2010.  
El tiraje constó de 500 ejemplares.









**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA**  
UNIDAD XOCHIMILCO División de Ciencias Sociales y Humanidades  
Departamento de Política y Cultura

