

# EL SOL SALE DOS VECES SOBRE EL RÍO

The sun rises twice over the river

**LUZ MARÍA BEDOYA**

*17, Instituto de Estudios Críticos, Ciudad de México*

[luxmariabedoya@gmail.com](mailto:luxmariabedoya@gmail.com)

<https://orcid.org/0009-0009-4072-1762>

## RESUMEN

Relato ubicado en el cruce de una reflexión sobre la posibilidad de desmontaje conceptual de algunos dispositivos ópticos de representación y la figura de Alexandra David-Néel —una de las primeras mujeres anarquistas, feministas y viajeras de la historia— para preguntarse, atendiendo a sus iluminaciones mutuas y a sus oscuridades, acerca de las potencias e impotencias de la distancia.

**Palabras clave:** Fotografía estereoscópica, desfase, distancia, ficción, viaje, anarquismo, Alexandra David-Néel

## ABSTRACT

A story at the crossroads of a reflection on the possibility of conceptual dismantling of some optical devices of representation and the figure of Alexandra David-Néel —one of the first anarchist, feminist and traveler women in history— in order to wonder, attending to their mutual illuminations and their obscurities, about the powers and impotence of distance.

**Key Words:** Stereoscopic photography, gap, distance, fiction, travel, anarchism, Alexandra David-Néel

¿Qué ocurre si uno piensa en la visión de nadie, en el mundo humano  
sin presencia humana que aún está ahí para ser visto?  
Colebrook, 2014, p. 28 (la traducción es mía).

En un cuaderno con lomo espiral dibujé tres cuadrados. Dos de ellos están en la parte superior de la hoja separados un par de centímetros entre sí. El tercero está debajo, en el centro. Cada uno tiene en su interior dos formas triangulares que pretenden esbozar un paisaje de montañas. Dos líneas largas, inclinadas, forman una V y conducen desde ellos al cuadrado inferior. Al lado de este aparece escrito «3D», y más abajo se lee la palabra «completud».

En la página siguiente, otro dibujo a lápiz. Esta vez son dos cuadrados vacíos, uno junto al otro. Una flecha vertical señala, desde arriba de la página, el espacio entre ambos. Abajo se lee en líneas sucesivas:

«completo»  
«completado»  
«por efecto»  
«de ilusión»

Más adelante, en el cuaderno, hay algunas notas escritas ese mismo día, durante un fin de semana del año 2011 pasado con mi familia junto al río Cañete, en la estribación andina de Lunahuaná. En ellas intento pensar qué significa —más allá de ser una réplica técnico-óptica de la biología— esa distancia vacía entre los dos cuadrados. Quiero perseguir ese *algo* que, supongo, es un asunto ideológico más que un problema solo visual.

Este es el relato del trayecto emprendido tras la ruta marcada por esa pregunta. Una ruta no trazada de antemano, sino, al contrario, determinada por el desenvolvimiento de esa franja inestable que es la persecución investigativa, la cual suele echar mano de textos, de rastros, de desarreglos, de deseo. Azar, falta de certezas y equívocos, entre otras pequeñas fuerzas, alimentaron este itinerario<sup>1</sup>. Lo que intentaré delinear a continuación serán, entonces, las figuras de esa marcha y no la figura de su resolución<sup>2</sup>.

1 En 2017, varias de las ideas presentes en este ensayo formaron parte de mis materiales de aplicación a la Maestría en Teoría Crítica en el 17, Instituto de Estudios Críticos, en México. En 2018 las incluí en mi conferencia dentro del coloquio «Poder y representación», desarrollado en la Pontificia Universidad Católica del Perú. A modo de testimonio o de *disclaimer*, como prefiera leerse, debo decir que, en mi experiencia, el trayecto de investigación académica y el trayecto de creación artística son indisolubles.

2 Por ello, varias de las notas a pie de página en este escrito deben leerse como el marco de agujeros hacia otros lugares, nunca concluyentes, que a lo mejor puedan extender tanto como descentrar el campo.



**a. Ésta es la historia del pozo  
Ésta es la historia de la foto  
Ésta es la historia del pozo y de la foto**

Fathy, s.f.

Figura 1. Autorx desconocidx (1901). *Sea Gulls Near Gibraltar* [fotografía estereoscópica]. Colección personal de la autora del ensayo.

Los dibujos del cuaderno esbozaban un saber nada erudito: la condición tridimensional que concedemos al mundo se origina en la visión humana binocular. Esto es, los dos ojos separados entre sí recogen sendas imágenes ligeramente distintas, cuya diferencia es interpretada por el cerebro para componer una tercera y única imagen mental de tres dimensiones y devolvernos una percepción volumétrica del mundo.

Este sistema biológico fue reproducido en la fotografía con las llamadas «cámaras estereoscópicas», que registran dos imágenes simultáneas de la misma escena desde un punto de vista apenas distante. Luego el espectador se vale de un aparato conocido como «estereoscopio» a través del cual cada ojo recibe una de esas dos imágenes por separado, entonces su cerebro puede interpretar la distancia y la diferencia entre ellas y reconstruir la imagen 3D<sup>3</sup>.

La estereoscopía precisa, por tanto, de una distancia y una diferencia para provocar una percepción tridimensional. Las distancias —aquella horizontal entre los dos puntos de vista replicando la distancia entre los ojos, pero también la distancia entre cada posición de mirada y lo que se está mirando— resultan elusivas frente a la imagen estable percibida finalmente. Eran esas distancias las que yo deseaba pensar.

<sup>3</sup> Las raíces léxicas de «estereoscopía» proceden del griego *stereo*, 'sólido' y 'dos'; *skopein*, 'observar'. «Estéreo» era también una unidad de medida, aludía a la cantidad de leña que cabía apilada en el volumen de 1 m<sup>3</sup>. Así, 'solidez', 'volumetría' y 'dupla' definen la producción visual de la técnica estéreo-fotográfica.

**b. Pero, si pudiéramos comunicarnos con la mosca, llegaríamos a saber que también ella navega por el aire poseída de ese mismo pathos, y se siente el centro volante de este mundo.**

Nietzsche, 2012, p. 17.

Si es que la distancia entre ambas capturas de una fotografía estereo y su desfase en el instante del registro de una escena son los que entregan la ilusión de volumen y profundidad, ¿sería posible señalar y extraer *ese* desfase para conservarlo únicamente a él y dejar de lado el resto de la imagen? La pregunta se me presentaba como un problema elemental, casi un no-problema, y al mismo tiempo producía en mí el escalofrío que antecede a un trayecto que reconozco como sin objeto y urgente, en simultáneo. Aun asumiendo lo elemental y mecánico de tal ejercicio, mi deseo inicial era intentar conservar aquello que, insertado en un sistema —en este caso un sistema óptico—, provee un sentido de totalidad a algo, pero que por sí solo parece una *parte* difícil de decodificar. En las fotografías estereoscópicas esa diferencia permite que armemos un fondo, un espesor, una posición, un sentido de ubicación y una experiencia de distancia. Extraerla era un primer paso para explorar cómo desestabilizar su consistencia; retroceder la imagen al punto de ingravidez en que no podía caer completa, asignable. Y debía elegir una manera de hacerla material, tocar ese cuerpo ahora sobrante.

No era en absoluto nuevo suponer que aquello que podría denominarse el «impulso tridimensional» del pensamiento visual occidental tendría un equivalente en la expectativa de control de las narraciones. Mi pregunta se abría entonces. ¿Había, frente a ese ojo autoritario desde la tridimensionalidad, una opción de desmontar sus mecanismos directivos? Quizás, si tomaba el dispositivo estereoscópico como expresión tangible de los principios de autoridad, podía descomponerlo desde sus fundamentos físicos y ópticos, extrapolarlo a un análisis extrafotográfico, en el que los descalces entre las formas que componen un pretendido todo no serían unidades nombrables, sino algo distinto, esa *parte* o *desfase* que mencioné<sup>4</sup>. Pero entonces, ¿qué sería ese desfase? ¿Dónde estaría? ¿Tendría equivalencia? ¿Sería intercambiable? ¿Qué sentidos o sinsentidos portaría una vez extraído del dispositivo del que formaba parte para estructurar un orden? ¿Qué fuerzas poseería una vez suelto? ¿Sería un disidente? ¿Podría escabullirse? ¿Podría fugar? ¿Desaparecería?<sup>5</sup>

4 Las nociones de «quiasmo», de Merleau-Ponty (2010), y «disparidad», de Gilbert Simondon (2009) pueden ser fértiles acá. Queda pendiente revisarlas con hondura.

5 La idea de que la representación es una adecuación y dice una verdad fue minada hace mucho. En 1873, unos 25 a 30 años luego de la producción de la primera fotografía estereoscópica, Nietzsche había escrito *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, y en ese ensayo-bala había hecho caer la forma adecuada para, al contrario, sostener el filo de la ficción. El conocimiento inventa y la invención actúa. Algunos alcances de este dísparo pueden leerse en la conferencia *La verdad y las formas jurídicas*, de Michel Foucault (1978).





**c. De este modo, el negro consolida una de sus grandes funciones afirmativas: marcar la ubicación de lo que solo existe para estar ausente**

Alain Badiou, 2015, p. 78 (la traducción es mía).

Figura 2. Autora desconocida (c. 1930). *Viaje en bicicleta por cañones del sur de Francia* [fotografía estereoscópica]. Colección personal de la autora del ensayo.

Mi acecho adoptó la necesidad de reunir información acerca de la producción y circulación de la fotografía estereoscópica; no mucho más que datos, fechas, lugares. El género se inventó alrededor de 1840 gracias a Charles Wheatstone; pronto ese tipo de registro y de experiencia visual se hizo popular y las imágenes se vendían como tarjetas sobre las que ambas fotos eran pegadas lado a lado, para poder ser luego observadas a través del estereoscopio y entregar al usuario un fragmento del mundo.

Entre las compañías emisoras de tarjetas estereográficas existieron la sociedad anónima Granberg, en Suecia; la editorial Svyet, en Rusia; así como la compañía C.E. Watkins, en los Estados Unidos, donde Bradley & Rulofson imprimía las fotografías tomadas en California por Eadward Muybridge. Destacó la Underwood & Underwood, que emitía tarjetas en Estados Unidos, Gran Bretaña, Japón y Canadá. Por otro lado, existen muchos archivos privados de profesionales y de amateurs que desde inicios del siglo XX realizaron fotografías estereo.

Dada su capacidad de crear la ilusión de espacio, sitio y verdad, uno de los usos más extendidos de la cámara estereoscópica fue servir como viaje portátil. Fotógrafos viajeros recorrían lugares remotos del mundo para llevar el conocimiento de geografías distantes a otros que podían permanecer inmóviles. Entre las series que producía Underwood & Underwood se encuentran las compiladas en el *Curso de geografía elemental*, fotografías recogidas en álbumes temáticos que documentaban diversos lugares en el mundo. Estas venían acompañadas de un *kit* llamado

«El sistema de viaje Underwood» dirigido a educar y deleitar a los viajeros de escritorio.

La fotografía estereoscópica traía a los hogares parcelas del planeta, amplificando cierta práctica pictórica que hacía de la realidad un objeto portátil en un gesto de recorrer, colonizar y apropiarse del mundo. Pero la fotografía estereoscópica sería no solo la apropiación descontextualizada del territorio, sino acaso también un mecanismo de vigilancia de la adecuación entre el mundo y su representación, una vigilancia tan expansiva como ubicua.

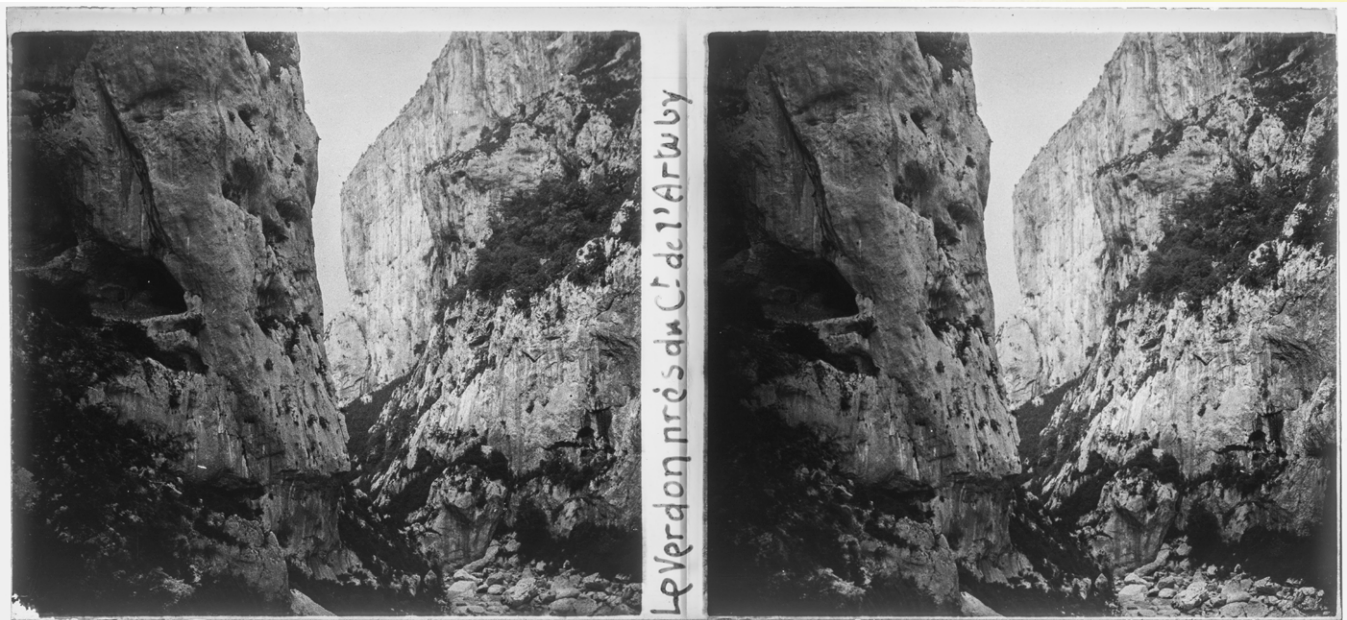
Si atendía nuevamente al dispositivo y el consecuente desfase en las fotografías estereoscópicas, podía pensar en esa «porción» sin referente reconocible, como un fondo *infame* de la imagen tridimensional; discernirlo como un fundamento capaz de otorgar cuerpo a modo de una transacción estética de adaptabilidad, con la peculiaridad de ser en sí mismo inservible, falto de ajuste y atribución<sup>6</sup>. Esa distancia expresada como forma innombrable era intraducible, pero, sin embargo, posibilitaba la experiencia ilusionista de repetición<sup>7</sup>.

Lo que las fotografías estereoscópicas mostraban era que los principios de autoridad de la mirada occidental habían construido imágenes a su semejanza, imágenes institucionales productoras de mensajes. Pero ocurre que esa imagen cierta presenta una disparidad de fondo que la constituye. El problema se abría hacia cómo trabajar en ese espacio que es distancia y carece de nombres. No se trataba de reparar ese desfase nombrándolo (justamente nombrarlo lo habría regresado al emplazamiento de lo cierto y habría obliterado la opción de pensar en él)<sup>8</sup>. Tampoco se trataba solo de reflexionar sobre ese lugar del desfase (esto nos dejaría al pie de la vanidad analítica, semejante al punto al que he llegado hasta este instante en el intervalo de la escritura que me coloca en esta misma palabra). Se trataba, creía, de hacer algo en él y con él. Su estatuto parecía material, no únicamente discursivo. Era preciso no desconocer ese cuerpo excedente, sino intentar voltearlo hasta hacer de él una omisión, un agujero o una ficción. Tal vez, pensaba, ese trozo de carne era, en verdad, una prótesis herida.

6 La psicoanalista argentina Jessica Bekerman (2018) reflexiona sobre una forma de la «infamia». Desde varias instancias —escriturales, clínicas y formativas— ha venido pensando sobre dos palabras cercanas y a la vez distantes: «infancia» e «infamia». Ambas se inician con el privativo «in-» y proceden del verbo latino *for fari* que significa 'hablar'. *Infans* es 'el que no habla' y designa un ser ubicado en el umbral del lenguaje, siendo la infancia una condición no instalada en la cronología. En palabras de Bekerman, somos infantes cuando balbuceamos, cuando empezamos una terapia analítica para reconfigurar un orden en nuestro mundo; infantes son los locos, los poetas, los niños que juegan con su parloteo. En *Infancia e historia*, Giorgio Agamben —uno de los referentes críticos de Bekerman— relaciona la infancia con la *experiencia* humana y con la posibilidad de pensar los límites del lenguaje: «Que el hombre no sea desde siempre hablante, que haya sido y sea todavía in-fante, eso es la experiencia» (2007, p. 70). «Infamia» carga un matiz harto distinto. Es la carencia de nombre, pero no de quien no ha accedido a la estabilidad del lenguaje, sino de quien no tiene cómo ser nombrado, pues ha perdido su honra y su nombre. Infamia sería la carencia de atributos para ser nombrado. Mi especulación en este trayecto fue que aquella parte desfasada de la imagen estereoscópica, una vez suelta, constituía una parte infame que desde lo innombrable producía la articulación autoritaria de la imagen del mundo. Bekerman ha asociado lo infame a las tragedias del abuso infantil. Yo me aventuro a pensar la condición de infame como un atributo operativo. Me pregunto si es que hay una dimensión productiva de la infamia, en el sentido de si es que hay una «actuación» que se valga de ella para producir efectos prácticos. También me pregunto sobre la radicalidad de esta división. ¿Es la in-famia algo que nunca besa la in-fancia? Parece existir una relación oscilante entre ellas, parecen no ser excluyentes.

7 Lo escópico (*skopein*) sería la marca ilusionista del dispositivo estereoscópico. *Skopein* está asociado al «mirar», pero también a lo «imaginario». Y lo imaginario bascula en él en sus dos sentidos: como «imaginación» y también como el llamado «registro imaginario» lacaniano. El cruce de la imaginación con lo imaginario lacaniano es fructífero a la hora de pensar en la representación visual que promete un saber. La eficacia del trabajo analítico se encuentra, para Lacan, en el momento en que lo simbólico (como efecto de verdad) revela el carácter ilusorio y la fragilidad de lo imaginario. «El arte del analista debe ser el de suspender las certidumbres del sujeto, hasta que se consuman sus últimos espejismos» dice Lacan en *Función y campo de la palabra y del lenguaje en psicoanálisis* (1988, p. 241).

8 En el bello documental *Donna Haraway: Story Telling for Earthly Survival*, Donna Haraway reflexiona sobre cómo el pensamiento solo puede aparecer en el fracaso del dar nombres (Terranova, 2016).



**d. Entonces los saco de una bolsa y le pongo uno a cada uno en la mano y yo siento que la realidad tiembla por un instante....**

Juan Javier Salazar, 2022, p. 150.

Figura 3. Autorx desconocidx (c. 1930). *Viaje en bicicleta por cañones del sur de Francia* [fotografía estereoscópica]. Colección personal de la autora del ensayo.

Acercarme a la solidez del metro cúbico preñado de leña —esa antigua acepción de la palabra estéreo— y a la posibilidad de tocar su aspereza, me extraviaba al interior de varias cajas cuya volumetría parecía estar minada desde dentro. A modo de lista dispersa, enumero cuatro:

**La primera**

Los ladrillos decorados de Comalcalco, el sitio arqueológico maya en Tabasco, México. Careciendo de piedra en la región, sus habitantes realizaron construcciones empleando ladrillos de barro. Algunos de esos ladrillos llevaban inscripciones —dibujos de animales, fechas, fragmentos de escritura— ocultas en el interior de los muros. Esos ladrillos fueron marcados para colmar con ellos el cuerpo material, intestino, de una arquitectura levantada sobre signos sofocados.

**La segunda**

Los versos de Anne Carson en *Autobiografía de rojo*:

*¿No te parece que AeroPerú  
pondrá algún impedimento a que subamos un animal de madera de tamaño  
natural?  
No seas irreverente, respondió Heracles,  
no es un animal de madera es Tezca el dios tigre. Puede ir como equipaje.  
¿Equipaje?  
Lo envolveremos en una bolsa de armas, mucha gente viaja con armas a Perú.  
(2016, p. 205).*



### La tercera

Las palabras de Ursula K. Le Guin en *La teoría de la bolsa de transporte de la ficción*:

Si es humano poner algo que quieres, porque es útil, comestible, o hermoso, en una bolsa, o un cesto, o en un pedazo de corteza o de hoja enrollada, o en una red tejida con tu propio pelo, o lo que sea, y luego llevártelo a casa, siendo la casa otro tipo diferente de saquito o bolsa, un recipiente para personas, y más tarde sacarlo y comértelo o compartirlo o guardarlo para el invierno en un contenedor más sólido, o ponerlo en el botiquín o en el altar o en el museo, el lugar santo, el área que contiene lo sagrado, y luego al día siguiente probablemente hacer más de lo mismo —si hacer esto es humano, si eso es lo que hace falta, entonces, resulta que sí soy humana, a pesar de todo. Completamente, libremente, alegremente, por primera vez (2020, pp. 32-33; la traducción es mía).

### La cuarta

El poema de Safaa Fathy, *Nombre a la mar*, del cual recojo un fragmento:

Un día lejano en un pueblo de la memoria, mi madre y mi hermano se colocaron junto a mi padre y a la hermana que fue y que NUNC no es más. Nosotros nos obligamos a inscribirnos en la placa e imprimir el instante de recuperación en una película negra que se convertiría en una imagen blanca que transportara nuestras melenas negras para que la imagen se volviera para nosotros la prueba tangible de nosotros mismos (Fathy, s.f.).

Como si aquella disparidad de fondo que constituye una foto estéreo hubiera estallado. Como si el metro cúbico de leña hubiera sido encendido, estas cajas desbaratan su volumetría no para develar el secreto de ese fondo infame ni para hacer metáfora, sino acaso para dar cuerpo a lo desigual.

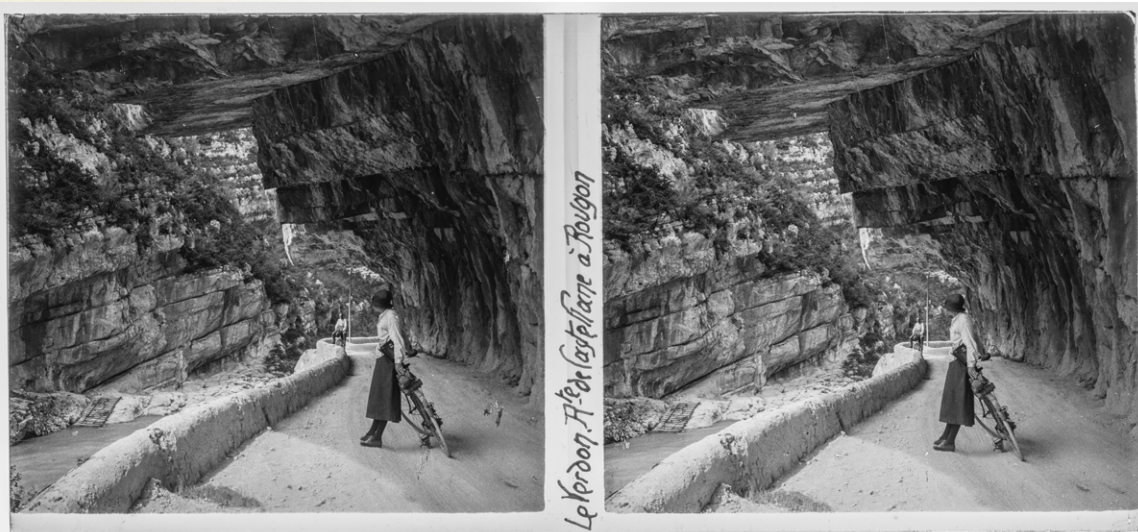


Figura 4. Autorx desconocidx (c. 1930). *Viaje en bicicleta por cañones del sur de Francia* [fotografía estereoscópica]. Colección personal de la autora del ensayo.

## e. ¿Cómo la imagen falta en la imagen?

Quignard, 2015, p. 10.

Había reunido para entonces ya un grupo de fotografías estereoscópicas. Tenía conmigo gaviotas volando en 1903 sobre el mar en el Estrecho de Gibraltar y un canal de navegación en el istmo de Corinto; ambas fotos que compré a un anticuario en la ciudad de Arequipa, Perú. También había recopilado varias halladas en internet: dos toros con un niño detrás sosteniendo una larga vara inclinada en su mano; cientos de personas en línea caminando sobre la nieve hacia el paso de Chilkoot en Alaska durante la fiebre del oro en Klondike; los restos de un bosque petrificado en Arizona; hombres con ponchos y chullos en torno a una larga mesa blanca a la intemperie y un muro de adobe detrás; un toro negro de perfil con una mancha blanca sobre el abdomen; mujeres y niñas cruzando un camino de piedras sobre un lago en el jardín Suizenji de Kumamoto. Recuerdo una fotografía particularmente hermosa, era la imagen de tres niños tomados de las manos que miraban de espaldas e inclinados hacia adelante, entre vapores sulfurosos, las profundidades del cráter del monte Aso, en Japón. Además de la belleza de esa foto, me asombraba en ella la fuerza asociada a su incongruencia. Esos niños observaban, con el cuerpo entero, una oquedad cuyo fin era imposible vislumbrar.

Por alguna razón hasta hoy indiscernible, y a pesar de mi interés en estas fotografías, no lograba encontrar aquella para comenzar las pruebas materiales. Decidí entonces buscar archivos más amplios y no fotos sueltas, pero, además, archivos que no estuviesen sistematizados. Me interesé en uno. El vendedor solo indicaba que el archivo contenía cerca de 80 placas que registraban a una pareja durante un viaje en bicicleta por algunos cañones en el sur de Francia, y ofrecía más detalles sobre las fotografías y su autoría a quien las adquiriera. Lo hice. Luego de unos meses recibí en Lima las placas dentro de una pequeña caja de madera. El vendedor no respondió ninguno de mis correos donde le solicitaba la información prometida. En ese momento, sin embargo, esa información dejó de interesarme puesto que las placas eran un universo al que me sentía cada instante más atraída, como los niños a la boca del volcán. Las fotografías mostraban paisajes capturados en Alta Provenza y en la Provenza Marítima, durante expediciones en bicicleta a lo largo de las gargantas del Verdon y del río Cians. Cada tanto aparecían los ciclistas en las fotos, a menudo con su bicicleta al lado, vestidos con trajes y accesorios que parecían pertenecer a la década de 1930. A veces miraban a la cámara, a veces posaban de espaldas a ella dirigiendo sus cuerpos y miradas hacia el río. A veces se fotografiaban juntos, a veces se fotografiaban uno al otro. En ocasiones solo registraban el corte vacío entre las montañas. Por fin decidí comenzar la exploración material del desfase con este archivo debido a algunas condiciones que comencé a sentir como señales. Me llamó la atención su contexto de producción: el cañón, como falla geológica, que contiene en sus laderas la huella causada por la fractura de algo que fue una vez un territorio continuo; los cuerpos de los dos ciclistas mirándose uno a otro al borde de una grieta; las dos bicicletas: las dos llantas de las dos bicicletas

impulsando ese recorrido a lo largo de la falla. Lo que estas fotografías contenían eran descalces dentro de descalces, y las dos tomas fotográficas estereo los hospedaban a todos ellos.

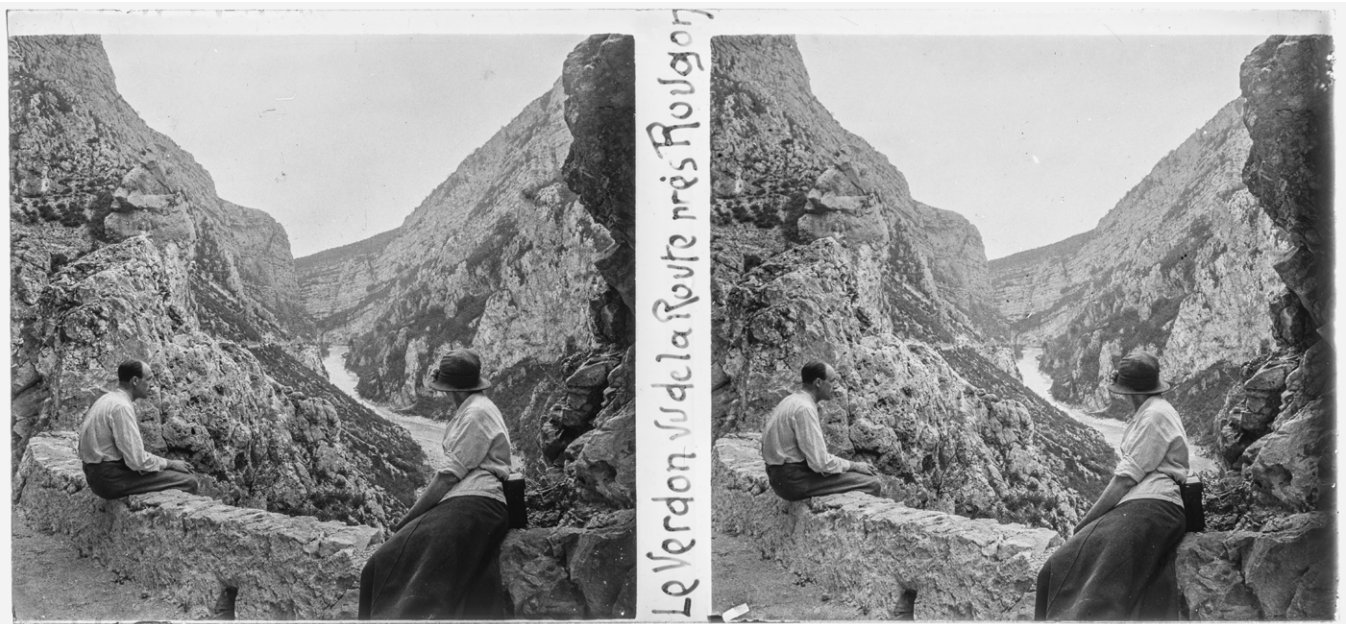
Sin embargo, en el proceso de trabajo pronto apareció una razón aún más poderosa para insistir en seguir la ruta de este archivo: la figura de la exploradora y escritora francesa Alexandra David-Néel. Llegó cuando, en paralelo a la revisión del archivo fotográfico adquirido, me encontraba también revisando información acerca de mujeres anarquistas. Entonces noté que el rostro de la ciclista de las fotografías se parecía al rostro de Alexandra David-Néel de un modo tan llamativo que recuperé todos los retratos que pude hallar de ella. Me dediqué a comparar de manera obsesiva ampliaciones de ambos rostros, hasta que estuve convencida que la mujer de la bicicleta *era* ella. Encontré su biografía y una compilación de sus cartas, supe que de joven había viajado mucho en bicicleta y que al volver a Francia luego de años de viajes, se instaló, en 1928, en Digne-le-Bains, donde vivió y trabajó hasta su muerte. Digne-le-Bains forma, en el territorio, un triángulo de líneas equidistantes, a solo una hora y media de camino, de las gargantas de Cians y de Verdon. Todo parecía encajar en mi dibujo en el aire. Pasado un tiempo me hallaba inmersa en una ficción creada por mi propio impulso. Ella *es* la otra. Pero esa ficción me permitía construir una suerte de efectividad en el universo afectivo al que apuntaba mi búsqueda: guiada por ese deseo, ambas situaciones —el elemento disidente en el descalce de las fotos y la figura de Alexandra David-Néel— podían iluminarse mutuamente aun en sus disparidades e incluso gracias a ellas<sup>9</sup>.

Viajera que recorrió a pie regiones de la India, la China y el Tíbet por cuarenta años, Alexandra nació en las afueras de París, en 1868, y murió al sur de Francia en 1969. La primera vez que se escapó de su cuidadora para ver lo que había *más allá* fue en el bosque de Vincennes, cuando tenía cuatro o cinco años. Mujer de difícil clasificación, fue cantante lírica, escritora, feminista y simpatizante anarquista. Se casó a los 36 años con Philippe Néel y luego de siete años, a los 43, tuvo la necesidad de abandonar su vida conjunta para hacer un viaje por Asia que, previsto para un año y medio, duró 14 años consecutivos. Nunca volvió a vivir con su esposo, con quien mantuvo, sin embargo, una correspondencia intensa durante 37 años, hasta la muerte de él, en 1941. En la India adoptó como hijo a un joven tibetano, Aphur Yongden, quien se convirtió en su compañero de por vida. En 1924, acompañada por él, fue la primera mujer occidental en ingresar a la ciudad de Lhasa, la ciudad sagrada y prohibida del Tíbet. Llegó a pie luego de caminar clandestinamente, junto a Yongden, 2000 km a lo largo de cuatro meses, con el rostro embadurnado de ceniza bajo un disfraz de mendiga tibetana para no ser reconocida como occidental y expulsada. Vivió en una caverna, se hizo yogui, creó un tulpa<sup>10</sup>. En la víspera de su 101 cumpleaños, y poco antes de morir, acudió a renovar su pasaporte. Con 21 años escribió la frase «Uno obedece porque *se imagina* que es necesario obedecer» (2000, p. 23, las cursivas son mías), en su primer libro de pensamiento anarquista titulado *Elogio a la vida*. Rechazado por las editoriales, logró publicarlo en Bélgica nueve años más tarde, bajo el seudónimo de Alexandra Myrial. Redactó sus memorias apoyada en gran medida por las cartas que había enviado a su esposo a lo largo del tiempo. Publicó su último libro a los 90 años y continuó escribiendo hasta los 95.

9 Pascal Quignard (2015 pp. 27-28) describe la más extrema de las imágenes que faltan: un rectángulo recortado en el cielo por las manos del agorero en el cual examina la dirección de las nubes, las tormentas, el vuelo de las aves, y todo signo que atraviese esa imagen ausente.

10 Un «tulpa» es, según el budismo tibetano, una entidad creada con el pensamiento por un acto de imaginación y de voluntad, tras un periodo intenso de meditación. Si bien es un fenómeno espiritual, está dotado de consistencia física y autónoma capaz de tomar diversas formas.





**f. Lo más probable es que fuéramos los únicos seres humanos en esa montaña**

David-Néel, 2016, p. 178 (la traducción es mía).

Me pregunto por qué la figura de Alexandra David-Néel pareció llegar con tanta precisión cuando yo pensaba en el desfase estructural de un tipo de fotografía instalada como modelo de adecuación representacional. Intuyo que ella, Alexandra, pero no solo su sorprendente vida particular sino también su figura fantasmal, es decir ella tomando el cuerpo de la ciclista, resulta también un modo de desarreglo. Alexandra era en sí misma distancia: distancia geográfica, distancia de los protocolos sociales, distancia de las ideas convencionales del amor de pareja, distancia de la maternidad biológica, distancia de una concepción instrumental del tiempo, distancia de una noción fija del espacio<sup>11</sup>.

Solo en virtud de esa distancia, ella escribe.

La aparición de Alexandra David-Néel pincha y revienta desde dentro la justa imagen tridimensional<sup>12</sup>. Y si puede recibirse el azar de su arribo, es quizás porque la ficción de su rostro en el rostro de la ciclista es un nuevo desfase, un descálculo que desde su error opera sobre las pequeñas cosas y las hace existir<sup>13</sup>.

11 Como explica la geógrafa y cartógrafa Joëlle Désiré-Marchand, muchos de los lugares que Alexandra cita en sus escritos no aparecen en los mapas existentes debido a que, tras invadir Tíbet en 1950, los chinos modificaron la toponimia del territorio para hacer olvidar las historias locales. Además, intentó reconstruir sus recorridos clandestinos en Lhasa, pero se vio impedida de hacerlo, pues circulaba por lugares nunca antes cartografiados.

12 Podemos pensar en la resistencia de estas distancias como formas de contraconductas, en el sentido en que las trata Foucault. A la pregunta de Bernard Henry-Lévy en *No al sexo rey*, sobre la resistencia como imagen inversa del poder, Foucault responde: «Para resistir tiene que ser como el poder. Tan inventiva, tan móvil, tan productiva como él» (1977, s.p.).

13 Hay una paradoja en la ficción, una doble cara en su poder. La ficción puede construir discursos de verdad y puede hacerlos estallar inventando mundos posibles. En 1888, como parte de sus consignas anarquistas, pero también sacudiendo el lugar de las identidades,

Figura 5. Autorx desconocidx (c. 1930). *Viaje en bicicleta por cañones del sur de Francia* [fotografía estereoscópica]. Colección personal de la autora del ensayo.



## Coda

Hoy que existe no solo la fotografía digital, sino las imágenes satelitales y todas las variantes de las imágenes producidas por inteligencia artificial (recuerdo los hologramas, las imágenes láser, el modo como se registran las líneas de Nasca escondidas bajo capas de arena), preguntarse por el desfase óptico de las dos tomas de una foto estéreo sea quizás un problema ya sin lugar. Pienso que es cierto. Pienso también que la condición análoga de tal registro, su simplicidad técnica y su prolongación orgánica del ojo humano lleva el ejercicio a un plano tangible, casi. La posesión de esa suerte de sintaxis antepresente, no desplegada, que habita en el corazón de las fotos estereoscópicas, puede ceder y desarticularse. Probablemente sea en las sintaxis no desplegadas en el mundo, en esas detenciones deliberadas como formas del no decir, donde es preciso, justamente, detenerse. No atender a relaciones lógicas sino a lógicas de la relación.

Al parecer hay en todo esto un problema de escalas (recordemos que palomas espías llevaban mensajes cifrados reducidos en negativos fotográficos, como miniaturas explosivas, en tiempos de guerra; tanto más pequeño el dispositivo, tanto más lejos el alcance). Se trata, en verdad, de evitar ser absorbidos por la infinita calculabilidad del mundo<sup>14</sup> y de encontrar modos de indisciplina para dejar caer, uno mismo, las armas aseguradoras de la identidad.

He retornado estos días de escritura a mi cuaderno de notas. Encontré ahí un dibujo olvidado, en la página que antecede a las descritas al inicio de este texto. En él veo dos cuadrados entre cuya separación se encuentran y caen, en un solo punto, las dos líneas inclinadas bajando en forma de V desde las palabras «cerca» y «lejos». Arriba de todo ello aparece escrita la frase «La ve chica». La *ve* referida a la letra V, que señala la unión de dos, y la *ve* de «ver».

Muy abajo dice «El desfase».

En algún momento a lo largo de los años acompañada por esta pregunta, cometí un error de tipeo. Quise escribir «El desfase» como título de la carpeta donde conservaba los materiales de trabajo, pero en su lugar presioné el lado izquierdo del teclado y se formó la palabra «Es». La torpeza de mis dedos habló por mí. Así emergió un nombre. *Es desfase*.

Alexandra David-Néel escribe en *Elogio a la vida*: «Las ideas abstractas, al mismo tiempo que gobiernan a los hombres, se van modificando en cada individuo según sus particulares disposiciones. De este modo, el antagonismo que existe entre su vida y la vida personal de los individuos es menos aparente del que se manifiesta entre la vida individual del hombre y la de una cierta especie de personalidades ficticias que toman prestada una aparente existencia a las vidas humanas, cuyo gregarismo sirve para crearlas. Forman parte de este grupo: la patria, el Estado, la Iglesia, el partido, la familia, etc. y, en general, cualquier colectividad que tienda a constituir una personalidad propia bajo un nombre que designa el conjunto, sin mencionar las individualidades que la componen» (2000, p. 60) (llama la atención la correspondencia temporal con Nietzsche y su escritura de *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*. Ambos libros contemporáneos entre sí, fueron publicados varios años luego de escritos). Silvia Rivera Cusicanqui describe, 127 años más tarde, una función encubridora de las palabras propia del colonialismo, en su *Sociología de la imagen. Miradas ch'ixi desde la historia andina*: «De este modo las palabras se convirtieron en un registro ficcional, plagado de eufemismos que velan la realidad en lugar de designarla. Los discursos públicos se convirtieron en formas del no decir» (2015, p. 175).

<sup>14</sup> Bernard Stiegler dice que, presos del algoritmo, transformados en proveedores de data infinitamente calculable, somos reducidos a desposeer nuestros propios deseos (2018, p. 23).

## REFERENCIAS

- Agamben, G. (2007). *Infancia e historia. Ensayos sobre la destrucción de la experiencia*. Adriana Hidalgo editora.
- Badiou, A. (2015). *Le Noir. Éclats d'une non-couleur*. Autrement.
- Bekerman, J. (2018). *Conferencia sobre infancias*. XXV Coloquio internacional Arte y «discapacidad»: de la norma al nombre, 27 de junio.
- Carson, A. (2016). *Autobiografía de rojo*. Pre-Textos.
- Colebrook, C. (2014). *Death of the PostHuman. Essays on Extinction*. Volumen 1. Open Humanities Press.
- David-Néel, A. (2016). *Correspondance avec son mari 1904-1941*. Plon.
- David-Néel, A. (2000). *Elogio a la vida*. Octaedro.
- Désiré-Marchand, J. (2018). *Alexandra David-Néel, passeur pour notre temps*. Le Passeur.
- Fathy, S. (s.a.). *Nombre a la mar*. Poema traducido por Marian Pipitone. <https://diecisiete.org/creacion/nombre-a-la-mar>
- Foucault, M. (1977). *Non au sexe roi*. <http://libertaire.free.fr/MFoucault225.html>
- Foucault, M. (1978). *La verdad y las formas jurídicas*. Gedisa.
- Lacan, J. (1988). *Escritos I*. Siglo XXI.
- Le Guin, U. K. (2020). *The Carrier Bag Theory of Fiction*. Terra Ignota.
- Merleau-Ponty, M. (2010). *Lo visible y lo invisible*. Nueva Visión.
- Nietzsche, F. (2012). *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*. Tecnos.
- Quignard, P. (2015). *La imagen que nos falta*. Vestia.
- Quiroz Luna, M. (2014). *La escritura, el cuerpo, su desaparición*. 17 editorial.
- Rivera Cusicanqui, S. (2015). *Sociología de la imagen. Miradas ch'ixi desde la historia andina*. Tinta Limón.
- Salazar, J. J. (2022). *Paraguas existencial*. Ed. Jorge Villacorta, Alina Canziani.
- Simondon, G. (2009). *La individuación*. Cactus.
- Stiegler, B. (2002). *La técnica y el tiempo I. El pecado de Epimeteo*. Hiru.
- Stiegler, B. (2018). *Dans la disruption*. Babel.
- Terranova, F. (2016). *Donna Haraway: Story Telling for Earthly Survival*. Documental.