

# **LA ESCRITURA INCOMPREENSIBLE DEL CUERPO EN FOTOGRAFÍAS DE PARTO RESPETADO**

## **THE UNINTELLIGIBLE WRITING OF THE BODY IN NATURAL CHILDBIRTH PHOTOGRAPHS**

**NÚRIA CALAFELL SALA**

**CENTRO DE INVESTIGACIÓN Y ESTUDIOS SOBRE CULTURA Y SOCIEDAD,  
CONICET Y UNC**

ARTÍCULO RECIBIDO: 30-12-2015 | ARTÍCULO ACEPTADO: 18-02-2016

### **RESUMEN:**

En este trabajo se analizarán algunas de las fotografías de Natalia Roca (Córdoba, Argentina). A partir de la denuncia que una de ellas recibiera en la red social Facebook y tomando como metodología de trabajo la teoría de los modelos de mundo de Manuel Asensi, se estudiarán los principios organizacionales del dispositivo artístico fotográfico que incitan a los/as sujetos a tomar determinadas actitudes y a realizar unas acciones concretas. A tal fin, nos detendremos en la mirada que estas fotografías proponen sobre el cuerpo de la mujer en el ámbito del Parto Respetado.

### **ABSTRACT:**

This paper will analyze some of Natalia Roca's photographs. Starting with the report that one of them received in Facebook and using Manuel Asensi's theory of models of world as a methodology of work, will explore those organizational principles of photography as artistic device that incite subjects to express certain behaviour and to perform some specific actions. For this reason, will stop at the look that these photographs suggest about feminine body in the sphere of Natural Childbirth.

### **PALABRAS CLAVE:**

Fotografía artística, cuerpo, modelos de mundo, parto respetado

*Caracteres. Estudios culturales y críticos de la esfera digital*

Vol. 5 (1), 2016: 90-111

ISSN: 2254-4496

<http://revistacaracteres.net>

KEYWORDS:

Artistic photography, body, models of world, natural childbirth

---

**Núria Calafell Sala.** Doctora en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada y Licenciada en Filología Hispánica por la Universidad Autónoma de Barcelona, actualmente desarrolla un proyecto titulado “La resistencia de los cuerpos o el sabotaje de una práctica cultural” como Investigadora Asistente del CONICET (Argentina).

## I

En mayo de 2015 Natalia Roca, fotógrafa argentina de bodas y partos domiciliarios recibe una notificación de la red social Facebook anunciándole que una de sus fotos ha sido denunciada y que, por lo tanto, va a ser retirada. Ante la imagen en cuestión, que puede observarse al finalizar este párrafo (Figura I), una serie de preguntas surgen de inmediato: ¿es esta una fotografía censurable? ¿en base a qué criterio? Porque Facebook parece ser bien claro al respecto cuando en sus “Normas comunitarias” señala que no tolerará aquellas imágenes que muestren de manera completa y directa nalgas y genitales, independientemente de si éstas son masculinas o femeninas. No obstante, si observamos detenidamente la fotografía, rápidamente nos damos cuenta de que en verdad lo que se muestra es el fragmento de nalga de un cuerpo que no deja entrever mucho más. Es factible pensar que es el cuerpo de una mujer, no solo por el contraste entre la pierna peluda y oscura que lo sostiene y la suya, tan blanca y depilada, sino porque la postura en la que se encuentra nos cuenta la historia de un nacimiento que se está desarrollando en un lugar íntimo –intuimos que el hogar- y en la compañía de una mujer y una niña. Así las cosas, ¿qué puede haber en esta fotografía que llevó a una o varias personas a denunciarla por impropia y ofensiva?



Figura I. Fotografía de Natalia Roca, censurada de su página de Facebook.  
Facilitada por la artista

Al día siguiente de verse obligada a retirar la fotografía, la artista (Roca, 2015: web) decide tomar partido ante la situación y publica una breve nota en su página de Facebook en la que se pregunta: “[¿]Y nos tiembla la moral ante un nacimiento? Ante la belleza más pura... la vida. Nos duele el amor...” (para. 5; el resaltado es de mi autoría). Si allí donde la fotógrafa escribe “nacimiento” nos animamos a poner la palabra “cuerpo”, y si planteamos como hipótesis de partida que de lo que se trata no es tanto de la visión de un cuerpo, sino de la visión de *la imagen* de un cuerpo, podemos avanzar aventurando una nueva pregunta: ¿nos tiembla la moral ante *la imagen* de un *cuerpo*? Pues al parecer, sí, puesto que es precisamente *la imagen* del dispositivo fotográfico<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Se utiliza este término para señalar que la fotografía es un mecanismo social productor de subjetividades (Foucault, 1984; Deleuze, 1990; Agamben, 2011). Si bien

en su función simbólica y significativa lo que captura nuestro yo imaginario (*moi*) (Lacan, 2009) y lo incita a identificarse con el o los modelo(s) de mundo que quiere (re)presentar.

El apunte es importante, puesto que es algo que va más allá de la relación semiótica de decodificación entre la fotografía y el/la sujeto que la observa. Que ésta se produce es evidente, por el mismo hecho de que ante una imagen de estas características el/la receptor/a siempre busca el punto de referencia que le permita comprenderlo y, si cabe, analizarlo: una pierna, un trozo de nalga, una mujer inspeccionando las partes bajas de un cuerpo sentado encima de otro, un guante blanco que delata un componente de higiene y salubridad. Todos estos elementos —y muchos más que la fotografía muestra y a los que aquí no haremos referencia, como podría ser la elección del tono blanco/negro en vez del color para denotar cierta intimidad y privacidad— conforman la base semiótica necesaria para que el/la receptor/a lleve a cabo una reducción alegórica, esto es, para que realice una interpretación de los símbolos arriba mencionados de acuerdo a sus propias coordenadas de existencia.

Lo interesante es que este reconocimiento se da atravesado por el —o los— modelo(s) de mundo planteados por el dispositivo fotográfico, con lo que no es solo que el/la receptor/a constata un estado de cosas —un parto en casa, por ejemplo—, sino que, además, lo hace siendo ya apelado e incitado por esto que aquí

---

es cierto que tiene unas particularidades que quizá demandarían un análisis más pormenorizado que el que en este trabajo se aporta, lo que nos interesa destacar aquí es que conforma, junto con otros muchos dispositivos, una red de saber/poder que la articula y la complementa, y que al mismo tiempo desenmascara ciertas contradicciones en su relación con los individuos, tal y como se estudiará a continuación.

denominamos “modelos de mundo”<sup>2</sup> y por la(s) imagen(es) por ellos creadas. La conclusión, entonces, parece fácil de entrever: quien o quienes reportaron la fotografía habían intuido su capacidad performativa, así como el componente perceptivo-ideológico que la efectiviza en un entorno sociocultural.

Por “capacidad performativa” nos referimos al hecho de que todo dispositivo, sea este discursivo o no, tiene como finalidad una transformación del pensamiento, del habla e incluso de los gestos según un modelo de mundo que intenta por todos los medios naturalizarse y fosilizarse como objetivo (Asensi, 2015: e-book). De ello no debe deducirse que primero está el mundo y luego los modelos de mundo que sobre él atentan: también la realidad empírica, con sus padeceres y alegrías constituye en sí mismo un modelo de mundo naturalizado en el imaginario subjetivo. Tal y como apunta Manuel Asensi: “El fin es que se produzca un reforzamiento recíproco entre el modelo de mundo discursivo y el modelo de mundo que guía el campo de acción en la experiencia empírica de la realidad fenoménica” (2013: LX), y cuando esto no tiene lugar es cuando se dan situaciones como la descrita anteriormente: un rechazo absoluto del modelo de mundo representado en el dispositivo discursivo en cuestión y un desesperado intento por mantener el propio intocable. En cualquier caso, lo que sí parece bastante evidente es esta fuerza performativa que apela a la individualidad y la incita a realizar una acción —la

---

<sup>2</sup> A grandes rasgos y de manera bien esquemática, se puede decir que este concepto implica: 1) la idea de que todo dispositivo presenta una serie de imágenes cuya estructura silogística captura imaginariamente al sujeto; 2) el hecho de que esta estructura silogística no solo funciona como elemento transicional entre el adentro y el afuera del dispositivo, sino que es el máximo responsable de su circulación mayor o menor por la red de saber/poder; y 3) la afirmación de que el silogismo es lo que abre la dimensión incitativa, apelativa y performativa de todo dispositivo.

denuncia— y a (re)producir determinados discursos (la negación de la humanización o, mejor, de la naturalización del parto de un ser humano).

Conviene aclarar en este punto que no trabajamos con las nociones de modelo de mundo y performativo en un sentido horizontal, sino más bien vertical. Dicho de otra manera: presuponiendo que todo acto performativo no es más que una forma de realizar acciones por medio del lenguaje (Butler, 2005), consideramos el modelo de mundo una condición de posibilidad de cualquier acto performativo, pero no lo confundimos con él. En primer lugar, porque un modelo de mundo *se materializa* en un dispositivo; en segundo lugar, porque la modelización que de aquí se origina encierra una posibilidad de acción, pero nunca la acción misma; en tercer, y último lugar, porque una puede existir sin la otra. Lo que sí tenemos en cuenta es que las capacidades performativas de cualquier modelo de mundo se basan en el hecho de que estos nunca son el mundo en sí, sino una representación del mismo determinada por la posición suturada del sujeto. Ello quiere decir, fundamentalmente, que para que un modelo de mundo se efectivice en un acto performativo de transformación es necesario que se produzca la desautomatización previa de todas las estructuras organizacionales de una identidad subjetiva.

Y utilizamos con toda conciencia la expresión “identidad subjetiva” porque con ella queremos dejar bien claro que, al hablar de un sujeto, ya sea un sujeto autor/a, artista o receptor/a, a lo que nos estamos refiriendo no es a una unidad compacta e indivisible, sino más bien a un hibridismo en el que tanto los dispositivos como las pulsiones y las experiencias empíricas funcionan en el mismo nivel de relevancia. Ahora bien, que este hibridismo sea etiquetado aquí como sutura obedece al hecho de que consideramos adecuadas las reflexiones de Stuart Hall (2003) y Stephen Heath (2008) a

propósito del carácter articulado de una identidad. Si, tal y como afirmó en su momento el primero de ellos, releyendo al segundo, “las identidades son puntos de adhesión temporaria a las posiciones subjetivas que nos construyen las prácticas subjetivas (Hall, 1995). Son el resultado de una articulación o «encadenamiento» exitoso del sujeto en el flujo del discurso” (Hall, 2003: 20), es porque en la configuración de una subjetividad y, más aun, de la identidad de una subjetividad, no solo juega un papel de primer orden el factor convocante de todo dispositivo, sino también, y muy especialmente, la capacidad del mismo de devenir permeable a cualquier re-escritura, incluso cuando esta procede de un sujeto perfectamente *encarnado* —corporal, pulsional, empíricamente hablando— en la posición que le ha sido destinada.

Esto significa que en una obra artística es imposible separar las dimensiones conceptuales de las perceptivas o afectivas. La distinción que en su día realizaron Gilles Deleuze y Félix Guattari (2001) entre los conceptos —propios del discurso filosófico— y los perceptos y afectos —propios del discurso artístico—, se basa en el hecho de que el discurso artístico no necesita de un referente para significar(se), es una ficción y, como tal, una deformación de la realidad fenoménica que produce “efectos”, esto es, “modos” o “visiones” de la realidad. A la luz de lo dicho hasta ahora, sin embargo, consideramos que tal separación puede usarse desde un punto de vista pedagógico, pero no así analítico, ya que no tiene en cuenta el hecho de que en esta “manera de” representar la realidad descansa todo el peso ideológico de una obra de arte, así como su poder transformador.

Lo hemos dicho anteriormente: del mismo modo que uno/a es bombardeado continuamente por distintos dispositivos —desde el lenguaje familiar hasta el lenguaje educativo, pasando por la televisión, el cine y, ahora más que nunca, Internet, etc.- cuyo fin

último es apelarnos e incitarnos a nosotros/as, receptores/as-espectadores/as, a realizar acciones y a producir discursos en una determinada dirección ideológica, uno/a experimenta en su realidad empírica una serie de sensaciones que lo atraviesan corporalmente y que integra por medio de un proceso de objetivación en el que se incardinan profundamente sensación y concepto. Tanto unos como otros conforman una suerte de material perceptivo-ideológico que las más de las veces entra en tensión, siendo así que toda obra artística fundamenta su fuerza ilocutiva en el hecho de proporcionar filtros perceptivo-ideológicos que vengán a reforzar o a desmentir las bases perceptivo-ideológicas de los/as espectadores/as.

Es importante remarcar, entonces, que los modelos de mundo que todo dispositivo artístico genera no son opciones ociosas frente al/la espectador/a, sino más bien *imposiciones* que deben lograr su objetivo de modelar la identidad subjetiva de quien los observa. La historia que nos narra la fotografía que aquí estamos trabajando no es solo reducible a un modelo de mundo, sino que este se ve acompañado por una infinidad de afectos que impactan en los/as receptores/as y los conducen a tener determinadas actitudes y a realizar acciones bien concretas.

En esta línea, queremos recuperar el “afepto” (Asensi, 2011) como neologismo que viene a señalar tanto la amalgama significativa –en el sentido de que otorga un significado- de conceptos, afectos y perceptos en cualquier dispositivo artístico, como cierta desnivelación funcional entre el plano de la expresión y el plano del contenido. Esto, claro está, nos obliga a poner el punto de mira no tanto en el significado de la textualidad, como en los modos de significación que ésta emplea para capturar el imaginario de una(s) individualidad(es), es decir, en todos aquellos mecanismos de carácter retórico-semiótico que posibilitan, de un lado, la referencialidad perdida por la condición ausente del

referente artístico, y, del otro, la modelización de la manera de pensar, de hablar y hasta de actuar.

Es bueno recordar en este punto que en la base de cualquier modelo de mundo —sea ya artístico o no— se encuentra una estructura lógica del pensamiento, la analogía, que emplea el silogismo como mecanismo referencial transicional entre la textualidad —lo general— y el afuera del texto —lo particular—, así como entre la mente y el cuerpo de un/a autor/a o artista —lo particular— y la mente y el cuerpo de un/a receptor/a —otro particular. Quiere decirse con esto que los modelos de mundo llevan a cabo la captura del imaginario de una individualidad gracias a una estructura silogística que los origina y a la cual dan lugar (Asensi, 2014), en un movimiento que nos informa no solo de la relación ejemplar que se da entre la realidad y sus representaciones, sino también de los principios organizacionales de un dispositivo. Y es que el silogismo, además de ser un elemento que ejerce funciones referenciales, es lo que se encuentra inscrito en un texto en calidad de hipograma o infratexto generador de su extensión (De Man, 1990). Dicho en otras palabras: está antes y después del funcionamiento y la circulación del dispositivo y, por lo mismo, es lo que posibilita sus dimensiones incitativas y transformadoras.

Cuando la fotografía de Natalia Roca representa un instante del trabajo de parto de una mujer y su pareja, mostrándonos únicamente sus partes bajas y priorizando la mirada sobre el papel de las mujeres —o de una mujer y una niña— que están acompañando dicho proceso, un abanico de silogismos tales como “la mujer puede estar acompañada por una o unas personas de su elección durante el momento del trabajo de parto y parto” o “la mujer tiene los medios fisiológicos necesarios para la realización de un parto vertical” o “toda mujer tiene derecho a un parto respetuoso de los tiempos fisiológicos y psicológicos de ella y del bebé a término”,

no existen al margen del tono en blanco y negro, del juego de contrastes entre la luz y la oscuridad, de la fragmentación de los cuerpos masculino y femenino o de ese guante que asoma en un primer plano. Es claro que la fotografía no expresa directamente ninguna de estas ideas. Por mucho que estas sean las que nosotros/as deducimos de una mirada atenta sobre la imagen, la articulación significativa de la misma es lo que verdaderamente constituye la base de estos silogismos, el eje alrededor del cual se producirá la efectividad de su modelización.

Tiene razón Manuel Asensi (2011) cuando señala que los modelos de mundo pueden organizarse lingüística, pictórica o libidinalmente. Lo cierto es que si atendemos a la manera de funcionar de esta textualidad artística, nos damos cuenta de que en ella la dimensión figural —esto es, la fotografía como significativo artístico— de alguna forma termina por desbordar el sentido lógico —su historia, la narrativa que de ella se extrae—, hasta el punto de que no es solo uno sino que son varios los sentidos que se pueden conjeturar de la misma. Ya lo había advertido el teórico español al explicar: “que lo figural exceda el sentido quiere decir en realidad que éste vive sin desaparecer ni quedar interiorizado en el medio de esa figuralidad [...] y que debe toda su efectividad modelizadora a dicha indiferenciación” (Asensi, 2011: 34). No se trata solo de que esta fotografía no sea reducible a una única significación, sino de que la figuralidad expresada va mucho más allá de un modelo de mundo concebido en términos retórico-semióticos. Y aun así, el ataque contra el paradigma hegemónico médico difícilmente puede ser separado de las expresiones anteriormente consignadas, algunas de ellas paráfrasis directas de la Ley Nacional 25.929 sobre Derechos de Padres e Hijos durante el Proceso de Nacimiento, también conocida como la Ley de Parto Respetado, recientemente reglamentada en Argentina.

## II

Esta fotografía forma parte de un proyecto mucho mayor que la artista lleva a cabo bajo el lema “Dar a luz”, dentro del cual, en mayo del 2014, se realizó una muestra en la que diez fotografías seleccionadas por Natalia Roca se exponían junto a fragmentos de la mencionada ley. Sirva como ejemplo la que se adjunta a continuación (Figura II), donde la imagen de una mujer embarazada y en cuclillas con el rostro desencajado por el grito mientras otra la sostiene con los brazos y la mirada aparece acompañada de un texto que reproduce una de las secciones de la ley de Parto Respetado.



**LEY 25.929**  
**de Derechos de Padres e Hijos durante el Proceso de**  
**Nacimiento** (sancionada en 2004)

Art2 c) A ser considerada, en su situación respecto del proceso de nacimiento, como persona sana, de modo que se facilite su participación como protagonista de su propio parto.

Figura II. De Natalia Roca, “Proyecto Dar a Luz” (2010-actualidad)<sup>3</sup>

Lo que parece generar cierta molestia entre los que contemplan estas imágenes no solo es el desajuste sociohistórico y cultural entre una manera de entender el trabajo de parto y el nacimiento como procesos respetuosos de la madre, el bebé y la familia, y el paradigma médico que predomina actualmente en

---

<sup>3</sup> Todas las fotografías que se muestran a continuación pertenecen a dicho proyecto. Asimismo, todas ellas han sido facilitadas por la propia artista, ya que en su página web <<http://www.nataliaroca.com/nueva-seccion-menu/>> solo pueden consultarse sin el texto que las acompañó en la muestra.

cualquier sociedad capitalista; sino el hecho de mostrarlo por medio de un cuerpo que dice algo de sí mismo y en relación a los demás. Pensemos, si no, en las pequeñas semejanzas que nos encontramos entre esta fotografía y la que adjuntábamos en el primer apartado: el juego de contrastes entre los cuerpos vestidos de las acompañantes y el cuerpo desnudo de las mujeres en posición de parto se repite como *leit-motive*, mientras que el perfil de estos cuerpos desnudos se proyecta hacia el exterior como una suerte de exceso que no solo desborda los límites de lo corporal sino de lo propiamente fotográfico.

Es más, estos cuerpos nos ponen ante una situación paradójica: la fotografía emplea el tropo de la contigüidad como forma epistemológica y, como tal, es más bien connotativa y no referencial. Ahora bien, la estructura silogística que sustenta su topología le otorga una fuerza performativa real según la cual el referente ausente cobra presencia como un enigma más o menos descifrable. Es posible que la o las persona(s) que hayan denunciado la primera fotografía no hayan experimentado jamás en el plano fenomenal un acontecimiento como el que ésta nos narra. Pero eso no obsta para que su comportamiento para con la imagen haya sido un efecto de su historia.

Esta paradoja es la que nos lleva a la siguiente pregunta: ¿cómo mira Natalia Roca a estos cuerpos de mujer? Por supuesto, no consideramos a la artista como un sujeto histórico, sino más bien como sujeto suturado cuya adhesión temporaria a distintas posiciones subjetivas determina la configuración de unos determinados modelos de mundo por encima de otros. Quizá ello quede más claro cuando reproduzcamos el texto que, a modo de carta de presentación, ella misma hizo circular en el contexto de la muestra fotográfica. En él se podía leer la siguiente descripción (Roca, 2014: n.p.): “Fotografías Natalia Roca. Madre. Fotógrafa.

Desde 2010 lleva adelante el proyecto de registro de partos respetados. Integrante del colectivo Mujeres x un Parto Respetado. [www.nataliaroca.com](http://www.nataliaroca.com)". Desde la experiencia empírica que la convirtió en madre, desde la profesión de fotógrafa y, por último, desde la militancia social, la artista *se inscribe* en sus fotografías y se diluye en todas y cada uno de ellas con la única finalidad de fomentar un cambio de paradigma en la manera de concebir y de realizar los partos.

Es decir, no se trata únicamente de una crítica al paradigma médico hegemónico, sino de la propuesta de uno nuevo que tiene como eje de comprensión una mirada abierta sobre el cuerpo y sus metamorfosis. De entrada, es importante tener en cuenta que la artista solo realiza registros fotográficos de aquellos partos que acontecen en la intimidad del hogar, con lo cual nos encontramos ya con una primera cuestión de sumo interés: el referente es previamente elegido por la fotógrafa, y lo es con la conciencia de estar seleccionando aquella parte de la realidad que comúnmente se asocia a lo anormal, a lo raro y, de manera más sutil, a lo abyecto. Evidentemente, empleamos este último término en un triple sentido: el de despreciable y vil en extremo (DRAE, 2012); el que nos ofrece la lectura psicoanalítica de Julia Kristeva, para quien lo abyecto es “aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas” (2004: 11); y el que plantea Manuel Asensi (2008) como base de una incomprendibilidad corporal que contiene en sí misma la posibilidad de una revuelta que desborda la ley y la reescribe.

Basta con dilucidar el punto de encuentro de algunas de las imágenes del “Proyecto Dar a luz” para darse cuenta de que el cuerpo, en tanto que punto de sutura importante de la identificación subjetiva, aparece en todas ellas expuesto sin reparos, sin pudores, sin amagos ni maquillajes de ningún tipo. Incluso en la primera de

las fotografías que aparece en este trabajo, el cuerpo está ahí bien presente en su ausencia, gritando todo aquello que la imagen no puede gritar, diciendo todo aquello que el lenguaje médico se niega a aceptar: que las mujeres *pueden* parir a sus hijos e hijas, y que lo pueden hacer siempre y cuando se les facilite el espacio y el tiempo que les corresponde como individualidades.

En tanto que silogismo afectivo del proyecto en sí, el cuerpo nos revela de inmediato que nos encontramos ante unas experiencias abyectas. Al menos, en el sentido kristeviano del término, ya que muchas de estas imágenes representan verdaderas perturbaciones y transgresiones al sistema molar médico y a las reglas que lo identifican: habitaciones apenas iluminadas, cuerpos completamente desnudos, parejas solas caminando por lo que parece el espacio íntimo de un salón de hogar, abrazándose en una pileta de plástico (Figura III) o duchándose junta, manos sin guantes acariciando un cuerpo de contornos difusos, una mujer amamantando a su bebé recién nacido mientras alguien lo mide (Figura IV). También en un sentido asensiano pueden considerarse abyectas, pues al focalizarse en el cuerpo como lenguaje único de la experiencia empírica de estas mujeres y sus acompañantes, la mirada fotográfica consigue desbordar los límites de la ley y reescribirla, haciéndola, si cabe, más habitable para todas aquellas personas que optan por una desviación de la norma.



**LEY 25.929**  
**de Derechos de Padres e Hijos durante el Proceso de**  
**Nacimiento** (sancionada en 2004)

Art2 b) A ser tratada con respeto, y de modo individual y personalizado que le garantice la intimidad durante todo el proceso asistencial y tenga en consideración sus pautas culturales.

Figura III. De Natalia Roca, “Proyecto Dar a Luz” (2010-actualidad)

No es por casualidad que la artista haya elegido el parto domiciliario como foco de su atención. Si atendemos a sus propias palabras (Roca: web), uno de los principales objetivos del Proyecto es difundir la idea de que los partos en casa pueden y deben llegar a ser una alternativa tan válida como la hospitalaria, “una elección más”. Esto, por ejemplo, facilitó, en primer lugar, que en la muestra fotográfica del 2014 se produjera un contraste muy interesante entre las fotografías y los textos elegidos para acompañar a las imágenes, todos ellos extraídos, recordémoslo, de la Ley 25.929 que establece los derechos de mujeres, hombres y recién nacidos en el ámbito

institucional médico. En segundo lugar, que los modelos de mundo generados tuvieran como fin último incitarnos a nosotros/as, receptores/as de este proyecto, a realizar un diagnóstico positivo del parto domiciliario.



**LEY 25.929**  
**de Derechos de Padres e Hijos durante el Proceso de**  
**Nacimiento** (sancionada en 2004)

Art 3 a) Toda persona recién nacida tiene derecho a ser tratada en forma respetuosa y digna

Figura IV. De Natalia Roca, “Proyecto Dar a Luz” (2010-actualidad)

### III

Afirma Julia Kristeva que solo experimentamos abyección cuando una alteridad nos posee y nos hace ser en virtud de dicha

posesión: “No un otro con el que me identifico y al que incorporo, sino un Otro que precede y me posee” (2004: 19). Es posible que así sea en estas fotografías, donde la inscripción de la artista como ausente, captando esos momentos espontáneamente, sin ser vista, sorprendiendo rostros, miradas, gestos y actitudes de familiaridad e intimidad, favorece su propio posicionamiento en un lugar abyecto. De esta manera, la abyección se dobla porque a la referencial se le suma la del lugar desde el que la fotógrafa dispara el objetivo — como madre, como fotógrafa y como militante, recordémoslo—. No estamos diciendo nada parecido a que estas fotografías representen la desviación abyecta de una norma, sino más bien que ponen en evidencia una realidad pocas veces asumida o aceptada: que en lo más hondo de lo corrupto hay también una ley latiendo, y que ésta se pone en entredicho cuando el cuerpo de estas imágenes queda a la deriva sin la posibilidad de un control normativo o, mejor, con los rastros del fracaso de dicho control normativo tatuados en cada uno de esos fragmentos, en cada una de esas difuminaciones, en definitiva, en cada una de esas transgresiones que marcan las pautas de una resistencia.

Volviendo, así, a la pregunta con la que dábamos comienzo a este trabajo: qué es lo que hay en estas fotografías que impulsó a una o a varias personas a la reacción más extrema de todas, al rechazo absoluto de sus modelos de mundo por medio de la censura de una de ellas, podemos responder sin riesgo a equivocarnos que lo que estas imágenes dan a ver sin tapujos es lo obsceno en todas sus dimensiones, es decir, aquello que queda fuera de la escena (*ob-scaena*) y que, por lo mismo, no admite ni representación ni articulación ni, mucho menos, legibilidad. La mirada fotográfica que sorprende a estas familias y a sus acompañantes en las más diversas actitudes y posturas lo hace por medio de un corte corporal que sugiere más de lo que dice. El sujeto fotográfico, inscripto bajo

la firma de la madre-fotógrafa-militante Natalia Roca, no obtiene con ello una suerte de sinécdoque por medio de la cual una de las partes del cuerpo asumiría la significación del cuerpo entero, sino más bien la puesta en claro de aquello que suscita el deseo y que, en este contexto, queda estrechamente vinculado a lo sexual, al goce en el sentido lacaniano del término (Lacan, 1995), esto es, a aquello que va más allá del placer y se hunde en el tabú, en la falta primera, en la imposibilidad de una completitud que, por eso mismo, queda automáticamente ligada al instinto de muerte.

### **Bibliografía**

- Agamben, Giorgio (2011). “¿Qué es un dispositivo?”. *Sociológica* 73 <<http://www.revistasociologica.com.mx/pdf/7310.pdf>>: pp. 249-264. (19-12-2015).
- Asensi Pérez, Manuel (2008). “El poder del cuerpo o el sabotaje de lo construido”. Eds. Meri Torras y Noemí Acedo. *Encarna(c)ciones. Teorías de los cuerpos*. Barcelona: UOC. pp. 15-30.
- Asensi Pérez, Manuel (2011). *Crítica y sabotaje*. Barcelona: Anthropos.
- Asensi Pérez, Manuel (2013). “Los modelos de mundo de Gus van Sant: *Elephant*”. *Archivos de la Filmoteca* 72 <<http://www.archivosdelafilmoteca.com/index.php/archivos/article/view/448>>: pp. LIX-LXXIV (22-02-2014).
- Asensi Pérez, Manuel (2014). “El teatro de marionetas en Bajtín. La crítica como sabotaje ante la polifonía”. *Signa* 23: pp. 279-296.
- Asensi Pérez, Manuel (2015). *Sintaxis y modelos de mundo*. València: LynX. E-book.

- Butler, Judith (2005). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Buenos Aires: Paidós.
- Deleuze, Gilles (1990). “¿Qué es un dispositivo?” VVAA (eds.). *Michel Foucault filósofo*. Barcelona: Gedisa. pp. 155-163.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix (2001). *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Anagrama.
- De Man, Paul (1990). *La resistencia a la teoría*. Madrid: Visor.
- Foucault, Michel (1984). *Saber y verdad*. Madrid: Ediciones de La Piqueta.
- Hall, Stuart (2003). “Introducción: ¿quién necesita identidad?” En Stuart Hall y Paul Du Guy (Eds.). *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires: Amorrortu. pp. 13-39.
- Heath, Stephen (2008). “Sobre la sutura”. *YOUKALI revista crítica de las artes y del pensamiento* 6. <<http://www.youkali.net/6d-YOUKALI-clasico-Heath.pdf>>: pp. 207-225. (24-03-2015).
- Kristeva, Julia (2004). *Poderes de la perversión. Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline*. Buenos Aires/Coyoacán: Siglo XXI.
- Lacan, Jacques (1995). *Seminario 20: Aun*. Buenos Aires: Paidós.
- Lacan, Jacques (2009). “El estadio del espejo como formador de la función del yo [je] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica”. *Escritos I*. México: Siglo XXI. pp. 99-105.
- Roca, Natalia (2014, 19 agosto). “Ayer publiqué una de mis imágenes”. *Facebook*. <<https://www.facebook.com/NataliaRocaFotografa/posts/822886501089002>> (24-03-2015).
- Roca, Natalia. “Proyecto Dar a Luz”. *Natalia Roca*. <<http://www.nataliaroca.com/nueva-seccion-menu/>>. (11-04-2014).

**Este mismo texto en la web**

<http://revistacaracteres.net/revista/vol5n1 mayo2016/escritura-parto-respetado/>

# {CARAC TERES}

**Estudios culturales y críticos de la esfera digital**

SOBRE LOS AUTORES

## SOBRE LOS AUTORES

### **Clara Isabel Arribas Cerezo**

Licenciada en Bellas Artes y Máster en Estudios Avanzados en Historia del Arte por la Universidad de Salamanca. Es artista y comisaria independiente, destacando su labor como directora de la Feria de Arte Contemporáneo de Arévalo. Ha coordinado las Jornadas de Profesionalización en Arte Emergente para el Servicio de Actividades Culturales de la Universidad de Salamanca. Su obra artística gira en torno a diferentes formas de representación digital llevadas al terreno de lo artístico.

### **María Jesús Bernal Martín**

Licenciada en Filología Hispánica (2007) y en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada (2010) por la Universidad de Salamanca. Certificado de Aptitud Pedagógica (2008). Periodo de Docencia del Programa de Doctorado “Vanguardia y Posvanguardia en España e Hispanoamérica”, con estudios de Filosofía (Área de Estética y Teoría de las Artes) (2008). Máster Oficial "La enseñanza del español como lengua extranjera" (2011). Diploma de Estudios Avanzados en la Especialidad de Literatura (2012). En la actualidad (2016), está realizando su tesis doctoral en la Universidad de Salamanca, bajo la tutela de Francisca Noguero Jimémez, dentro del Programa de Doctorado “Español: Investigación avanzada en Lengua y Literatura”.

### **Núria Calafell Sala**

Doctora en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada y Licenciada en Filología Hispánica por la Universidad Autónoma de Barcelona, actualmente desarrolla un proyecto titulado “La resistencia de los cuerpos o el sabotaje de una práctica cultural” como Investigadora Asistente del CONICET (Argentina).

### **José Calvo Tello**

Está realizando su tesis doctoral dentro del grupo de investigación *Estilística computacional del género literario* (CliGS, por sus siglas en alemán) en la Universidad de Würzburg. En él investiga los subgéneros de novelas y cuentos españoles de la Edad de Plata mediante métodos cuantitativos como la estilometría. Además participa de otros proyectos de investigación y edición como la colección de eBooks *Clásicos Hispánicos*.

### **Anabel Fernández Moreno**

Doctora en Historia del Arte por la Universidad de Granada. Su línea de investigación transita el campo de la museología contemporánea, centrándose en aspectos como la comunidad, las nuevas tecnologías o la propiedad de los bienes culturales. Su publicación más reciente es una monografía para la editorial Trea titulada: *¿De quién es ese Rembrandt?* (2015).

### **Juan Gil Segovia**

Realiza actualmente su tesis doctoral sobre la pervivencia de la fotografía química en la era digital. Ha obtenido la licenciatura en Bellas Artes y el Máster en Estudios Avanzados en Historia del

Arte en la Universidad de Salamanca, en la que ha impartido docencia en el área de Didáctica de la Expresión Plástica. Compagina la práctica artística con la gestión cultural: ha realizado multitud de exposiciones, ha obtenido diversos premios y ha comisariado varios proyectos artísticos.

### **Aitana Martos García**

Doctora en Documentación por la Universidad de Extremadura con Premio Extraordinario de Doctorado. Ha desarrollado tareas profesionales en diversos archivos y centros de documentación y ha publicado artículos como “Prosopografías comparadas de lamias, sirenas y otros genios acuáticos” (2013). Está vinculada también a la Red de Universidades Lectoras, en especial al Centro de Documentación de Estudios de Lectura y Escritura, del cual es la documentalista técnica.

### **Eloy Martos Núñez**

Coordinador General de la Red Internacional de Universidades Lectoras. Ha publicado artículos como “Las leyendas regionales como intangibles territoriales” (2015) o “De los espacios de lectura a los espacios letrados” (2012) y ha coordinado obras colectivas como el *Diccionario de nuevas formas de lectura y escritura* (2013) junto a María del Mar Campos Fernández-Figares.

### **Candela Salgado Ivanich**

Graduada en Estudios Franceses (2011-2015) por la Universidad de Salamanca. Actualmente, cursa el Máster de

Literatura Española e Hispanoamericana, Teoría de la Literatura y Literatura Comparada también en la Universidad de Salamanca.

### **Carmela Tomé Cornejo**

Doctora en Lengua Española por la Universidad de Salamanca. Sus principales líneas de investigación son la disponibilidad léxica, el procesamiento léxico, la enseñanza de español como lengua extranjera y la enseñanza en línea. Actualmente, forma parte de la Unidad de I+D+i de Cursos Internacionales de la Universidad de Salamanca y es profesora del Departamento de Filología de la Universidad de Burgos. Cabe destacar su participación en la elaboración de la *Gramática de referencia para la enseñanza de español* (2013), coordinada por Julio Borrego Nieto, así como en la corrección del manual de la *Nueva gramática de la lengua española* de la RAE (2010) o en la preparación del Corpus del Español del Siglo XXI (RAE y ASALE). En el ámbito de la disponibilidad léxica, destaca la coautoría de “Cognitive factors of lexical availability in a second language”, publicado por Springer en el volumen *Lexical Availability in English and Spanish as a Second Language*, coordinado por Rosa María Jiménez Catalán.

<b>Este mismo texto en la web</b>
<a href="http://revistacaracteres.net/revista/vol5n1 mayo2016/sobre-los-autores/">http://revistacaracteres.net/revista/vol5n1 mayo2016/sobre-los-autores/</a>

## PETICIÓN DE CONTRIBUCIONES – CALL FOR CONTRIBUTIONS

*Caracteres. Estudios culturales y críticos de la esfera digital* es una publicación académica independiente **en torno a las Humanidades Digitales** con un reconocido consejo editorial, especialistas internacionales en múltiples disciplinas como consejo científico y un sistema de selección de artículos de doble ciego basado en informes de revisores externos de contrastada trayectoria académica y profesional. **El próximo número (vol. 5 n. 2, noviembre 2016) está abierto a la recepción de colaboraciones.**

Los temas generales de la revista comprenden las disciplinas de Humanidades y Ciencias Sociales en su mediación con la tecnología y con las Humanidades Digitales. **La revista está abierta a recibir contribuciones misceláneas dentro de todos los temas de interés para la publicación.**

La revista está abierta a la recepción de artículos todo el año, pero hace especial hincapié en los tiempos máximos para garantizar la publicación en el número más próximo. Puede consultar las normas de publicación y la hoja de estilo a través de la sección específica de la web <<http://revistacaracteres.net/normativa/>>. Para saber más sobre nuestros objetivos, puede leer nuestra declaración de intenciones. **La recepción de artículos para el siguiente número se cerrará el 2 de octubre de 2016** (las colaboraciones recibidas con posterioridad a esa fecha podrían pasar a un número posterior). Los artículos deberán cumplir con las normas de publicación y la hoja de estilo. Se enviarán por correo electrónico a [articulos@revistacaracteres.net](mailto:articulos@revistacaracteres.net).

*Caracteres* se edita en España bajo el ISSN 2254-4496 y está recogida en bases de datos, catálogos e índices nacionales e internacionales como **ERIH Plus, Latindex, MLA**, Fuente Académica Premier o DOAJ. Puede consultar esta información en la sección correspondiente de la web <<http://revistacaracteres.net/bases-de-datos/>>.

Le agradecemos la posible difusión que pueda aportar a la revista informando sobre su disponibilidad y periodo de recepción de colaboraciones a quienes crea que les puede interesar.

## PETICIÓN DE CONTRIBUCIONES – CALL FOR CONTRIBUTIONS

*Caracteres. Estudios culturales y críticos de la esfera digital* is an independent **journal on Digital Humanities** with a renowned editorial board, international specialists in a range of disciplines as scientific committee, and a double blind system of article selection based on reports by external reviewers of a reliable academic and professional career. **The next issue (vol. 5 n. 2, Nov 2016) is now open to the submission of contributions.**

The general topics of the journal include the disciplines of Humanities and Social Sciences in its mediation with the technology and the Digital Humanities. **The journal is now open to the submission of miscellaneous contributions** within all the relevant topics for this publication.

While the journal welcomes submissions throughout the year, it places special emphasis on the advertised deadlines in order to guarantee publication in the latest issue. Both the publication guidelines and the style sheet can be found in a specific section of our webpage <<http://revistacaracteres.net/normativa/>>. To know more about our objectives, the declaration of principles of the journal can be consulted. **The deadline for the reception of papers is October 2nd, 2016** (contributions submitted at a later date may be published in the next issue). Articles should adhere to the publication guidelines and the style sheet, and should be sent by email to [articulos@revistacaracteres.net](mailto:articulos@revistacaracteres.net).

*Caracteres* is published in Spain (ISSN: 2254-4496) and it appears in national and international catalogues, indexing organizations and databases, such as **ERIH Plus, Latindex, MLA**, Fuente Académica Premier or DOAJ. More information is available in the website <<http://revistacaracteres.net/bases-de-datos/>>.

We appreciate the publicity you may give to the journal reporting the availability and the call for papers to those who may be interested.



**Caracteres. Estudios culturales y críticos de la esfera digital**



<http://revistacaracteres.net>

Mayo de 2016. Volumen 5 número 1

<http://revistacaracteres.net/revista/vol5n1mayo2016>

**Contenidos adicionales**

Campo conceptual de la revista Caracteres

<http://revistacaracteres.net/campoconceptual/>

Blogs

<http://revistacaracteres.net/blogs/>

**Síguenos en**

Twitter

[http://twitter.com/caracteres\\_net](http://twitter.com/caracteres_net)

Facebook

<http://www.facebook.com/RevistaCaracteres>