

**desde
otro lugar •**

Optimismo cruel

Lauren Berlant

Cuando se habla de un objeto del deseo, realmente estamos hablando de un cúmulo de promesas que deseamos que alguien o algo nos haga y que nos posibilite. Este puede incrustarse en una persona, una cosa, una institución, un texto, una norma, un conglomerado de células, olores, una buena idea... lo que sea. Formular *el objeto del deseo* como un cúmulo de promesas nos permite ubicar aquello de incoherente o enigmático que tienen nuestros vínculos, no para confirmar nuestra irracionalidad, sino como explicación de nuestra sensación de *pervivencia en el objeto*, en tanto que la proximidad a él significa proximidad al cúmulo de cosas que promete ese objeto, algunas de las cuales pueden ser claras y otras no tanto. En otras palabras, todos los vínculos son optimistas. Esto no significa que todos se *sientan* como optimistas: por ejemplo, una podría temer el regreso a una escena de hambre o anhelo, o a la reiteración cómica del típico desconocimiento de un amante o progenitor. Pero rendirse ante el regreso a la escena en la que merodea el objeto con todas sus potencialidades es la operación del optimismo como forma afectiva. En el optimismo, el sujeto se inclina hacia las promesas contenidas en el momento presente del encuentro con su objeto (Ghent 1990).¹

"Optimismo cruel" nombra una relación de vinculación con condiciones de posibilidad comprometidas, cuya realización se descubre ya sea como

¹ La contribución de Emmanuel Ghent a esta oración es la palabra "rendirse", que, como ha argumentado, de manera importante, tiene una valencia diferente que la palabra "someterse", con grandes consecuencias para las maneras en que este ensayo calibra la diferencia entre ser absorbido en algo y ser dominado por él (Ghent 1990). La frase de Daniel Stern, "el momento presente" (2004), introduce aquí una conceptualización del "presente" como una duración que no siempre se pierde y es pasajera, sino que las personas la enlentecen al proyectarla o ubicarla en el espacio.

imposible, mera fantasía, o *demasiado* posible y tóxica. Lo que resulta cruel de estos vínculos —y no sólo inconveniente o trágico— es que los sujetos que tienen x en sus vidas bien podrían no soportar la pérdida de su objeto o escena del deseo, incluso cuando la presencia de este amenace su bienestar; porque, sea cual sea el *contenido* del vínculo, la continuidad de su forma proporciona un poco de la continuidad de la sensación que tiene el sujeto de lo que significa seguir viviendo y su anticipación de estar en el mundo. Esta frase indica una condición distinta a la melancolía, que se realiza en el deseo del sujeto de temporizar una experiencia de la pérdida de un objeto o escena con la que ha identificado la continuidad de su ego. El optimismo cruel es la condición de mantener un vínculo con un objeto problemático *antes* de su pérdida. Una cosa más: la crueldad de un vínculo optimista usualmente es, creo, algo que un analista observa acerca del vínculo con x de alguien o de algún grupo, ya que usualmente existe ese vínculo sin ser un acontecimiento o, mejor aún, parece aligerar la carga para ese alguien o grupo. Pero si la crueldad de un vínculo *es vivida*, por alguien o por un grupo, incluso como repudio, el temor es que la pérdida del objeto o escena prometedora acabará con toda capacidad para tener esperanza en cualquier cosa. Con frecuencia este temor a la pérdida de una escena de optimismo como tal no está enunciado y sólo se vive como una repentina inhabilidad para manejar situaciones sorprendentes, como veremos más adelante.

Se podría señalar que son problemáticos todos los objetos o escenas del deseo en tanto que lo que se invierte en —y proyecta sobre— ellos trata menos acerca de estos que del cúmulo de deseos y afectos que logramos mantener adheridos a ellos. Incluso me he preguntado si todo optimismo es cruel, dado que la experiencia de la pérdida de las condiciones de su reproducción también puede ser tan arrebatadoramente mala, así como la amenaza de la pérdida de x dentro del alcance de las pulsiones de vinculación puede sentirse como una amenaza a la propia continuidad del vivir. Pero algunas escenas de optimismo son sin duda más crueles que otras: allí donde opera el optimismo cruel, la mera potencia vivificante o animadora de un objeto o escena del deseo contribuye al desgaste de la propia prosperidad que, se supone, es posible precisamente por el trabajo mismo del vínculo. Esto podría indicar algo tan banal como un amor desgarrador, pero también se extiende a los apetitos obsesivos, trabajar para ganarse la vida, el patriotismo, todo tipo de cosas. Una entabla regateos afectivos, usualmente inconscientes, acerca de la carestía de los propios vínculos, que en su mayoría mantienen a una en proximidad a la escena del deseo o a su destrucción.

Esto significa que una poética del vínculo siempre implica alguna bifurcación entre la historia que se puede contar acerca del deseo de estar cerca de x (como si x tuviese cualidades autónomas) y la actividad del *habitus* emocional que he construido al tener a x en mi vida para poder proyectar mi propia pervivencia como proximidad al complejo de lo que x parece ofrecer y proferir. Por ende, para comprender el optimismo cruel, una debe embarcarse en un análisis de la desorientación retórica como forma de pensar acerca de las extrañas temporalidades de la proyección sobre un objeto habilitador que también es inhabilitador. Aprendí a hacer esto tras leer el trabajo de Barbara Johnson sobre el apóstrofe y el discurso indirecto libre. En su poética de la desorientación, cada uno de estos modos retóricos está conformado por las formas en las que una subjetividad escritora conjura a otras de modo que, en una escenificación de la intersubjetividad fantasmática, el autor obtiene una autoridad observacional sobrehumana, permitiendo que la escenificación de ser sea posible por medio de la proximidad al objeto. Como este objeto es algo semejante a lo que estoy describiendo como el optimismo del vínculo, describiré un poco de la forma de mi transferencia con su pensamiento.

En "Apostrophe, Animation, and Abortion" (1986), que aquí será mi referencia central, Johnson rastrea las consecuencias políticas del apóstrofe para lo que se ha convertido en la personalidad fetal: un interlocutor silencioso, presente a nivel afectivo pero físicamente desplazado (un amante, un feto) es animado en el discurso como suficientemente distante para mantener una conversación, pero suficientemente próximo para ser imaginable por el hablante, en cuya cabeza transcurre toda la escena. Sin embargo, la condición para una posibilidad proyectada, un escuchar que no puede ocurrir en los términos de la enunciación (*tú* no estás aquí, *tú* siempre llegas tardíamente a la conversación que estoy imaginando contigo), crea un falso momento presente de intersubjetividad en el que, no obstante, puede transcurrir la puesta en escena de una interlocución. El momento presente se hace posible por la fantasía de ti, cargada de x cualidades que puedo proyectar en ti, dada tu conveniente ausencia. Por lo tanto, el apóstrofe parece extenderse hacia ti, un movimiento directo desde el lugar x a y , pero en realidad es una vuelta, la animación de un receptor por parte del deseo de hacer que algo ocurra *ahora* que realice *algo en el hablante*, vuelva a la hablante más y diferentemente posible, porque ella ha reconocido, en cierto sentido, la importancia de hablar por, como, y a dos: pero sólo bajo la condición, y la ilusión, de que dos es realmente (en) uno.

Por ende, el apóstrofe es un movimiento indirecto, inestable, imposible en términos físicos, pero fenomenológicamente vivificante de animación retórica, que permite que los sujetos se suspendan a sí mismos en el optimismo de una potencial ocupación del mismo espacio psíquico de otros, los objetos del deseo que te hacen posible (al tener algunas cualidades prometedoras, pero también por no estar allí).² En trabajos posteriores, como "Muteness Envy" (1998), se profundiza en la descripción que hace Johnson de la política retórica de género de esta proyección de intersubjetividad voluble. Permanece la paradoja de que las condiciones de un exuberante sumergimiento de la propia conciencia en otra requiere una doble negación: de las fronteras del hablante, para que ella o él pueda engrandecerse en proximidad retórica con el objeto del deseo; y de la negación de quien se habla, que es un marcador de posición mudo más o menos poderoso, que brinda una oportunidad para que el/la hablante imagine su propio florecimiento o el de ambos.

Por supuesto, hablando psicoanalíticamente, toda intersubjetividad es imposible. Es un anhelo, un deseo y la exigencia de una sensación de estar con y en *x*, y que se relaciona con ese gran nudo que marca la relación indeterminada entre una sensación de reconocimiento y desreconocimiento —el reconocimiento es el desreconocimiento que puedes soportar, una transacción que te afirma sin que, de nuevo, necesariamente te sientas bien (podría idealizar, podría afirmar tu monstruosidad, podría reflejar tu deseo de ser tan insignificante como para vivir bajo el radar, podría sentirse más o menos bien, y así)—.³ El trabajo de Johnson sobre la proyección muestra que las escenas de una identidad imposible, rendida retóricamente, abren el significado y el conocimiento al minar los espacios negativos —proyektivos, disolventes de fronteras— de vinculación al objeto de la interlocución, que debe estar ausente para que el sujeto deseoso de intersubjetividad obtenga alguna tracción, establezca su proximidad al objeto o escena de la promesa.

² Una siente que en esta escena Johnson conjura la presencia ausente del *petit objet à lacaniano*: pero de muchas maneras el trabajo de Johnson sobre la intersubjetividad retórica es más cercano a la construcción de la proyección en el vínculo mimético que hace Mikkel Borch-Jacobsen en *The Freudian Subject* (1988).

³ Ver Jessica Benjamin para una mayor elaboración de la pervivencia en la transferencia con el objeto (1994). Al dar cuenta de la insistencia del *analizando en ser* encontrado o reconocido en algún lado, este maravilloso ensayo también exagera la semejanza entre el optimismo formal del vínculo como tal con los *afectos* del deseo de autopreservación.

En el discurso libre indirecto, un tipo cognado de suspensión, la circulación de esta clase de subjetividad observacional fusionada y sumergida tiene desenlaces menos perniciosos, al menos cuando Johnson interpreta el ejemplo de Zora Neale Hurston. Cuando un narrador se fusiona un poco con la conciencia de un personaje, digamos, el discurso indirecto libre escenifica la imposibilidad de ubicar una inteligencia observacional en uno o más cuerpos, y por lo tanto obliga al lector a negociar una relación diferente, más abierta, de desdoblamiento con lo que está leyendo, juzgando, siendo y pensando que entiende. En el trabajo de Johnson, este tipo de negociación transformativa por medio de la lectura o el habla "desdobla" al sujeto de una buena manera, no obstante los deseos, cualesquiera que sean, que él o ella tenga de no devenir significativamente diferente (Johnson 2002: 8). En suma, el trabajo de Johnson sobre la proyección versa sobre el optimismo del vínculo, y con frecuencia es optimista en sí mismo con respecto a las negaciones y extensiones de la personalidad que las formas de intersubjetividad suspendida le exigen al lector.

Lo siguiente no es tan boyante: este es un ensayo que politiza la observación de Freud de que "las personas no abandonan de buen grado una posición libidinal, ni aun cuando su sustituto ya asoma" (Freud 1957: 244). Deriva de un proyecto más amplio acerca de la política, la estética y las proyecciones de la depresión política. Esta última persiste en los juicios afectivos acerca de la intransigencia del mundo, evidenciados en el desafecto, la apatía, la frialdad, el cinismo, etcétera, modos de lo que podría llamarse desvinculación, que realmente no son desvinculaciones, sino que constituyen relaciones de socialidad actuales.⁴ La posición políticamente deprimida se manifiesta en el problema de la dificultad de desvincularse de modalidades constructivas de vida que ya no cumplen con su trabajo y que incluso crean obstáculos para los deseos que los animan; mi archivo rastrea prácticas de autointerrupción, autosuspensión y autopostergación que muestran las luchas de las personas por cambiar, de forma no traumática, los términos valorativos en los que se ha enmarcado su actividad constructiva de vida (Sedgwick 2006).

El optimismo cruel es, entonces, como todas las frases, un *deíctico*, una frase que apunta a una ubicación aproximada: como palanca analítica es

⁴ La frase "depresión política" surge de las discusiones de un grupo de trabajo acerca de las emociones públicas: un agradecimiento especial para Ann Cvetkovich, Katie Stewart, Debbie Gould, Rebecca Zorach y Mary Patten.

una incitación a habitar y a rastrear el vínculo afectivo con lo que llamamos *la buena vida*, que para muchos es una mala vida que desgasta a los sujetos que, no obstante y al mismo tiempo, encuentran sus condiciones de posibilidad en ella. Mi supuesto es que las condiciones de la vida ordinaria en el mundo contemporáneo, incluso de riqueza relativa, como en los EE.UU., son condiciones de deterioro o desgaste del sujeto, y que la ironía de que el trabajo de reproducción de la vida en el mundo contemporáneo es también una actividad de desgaste tiene implicaciones específicas para la reflexión acerca de lo ordinario que son el sufrimiento, la violencia de la normatividad y las "tecnologías de la paciencia" o del desfase que permiten que un concepto de lo venidero impida que se interrogue la crueldad del ahora (Berlant 1997: 222). El optimismo cruel es, en este sentido, un concepto que apunta hacia un modo de inminencia vivida, que surge de una percepción acerca de las razones por las cuales las personas no son el Bartleby de Melville, por qué no prefieren interferir con las variedades de la remiseración, sino que, en cambio, optan por dejarse llevar por la ola del sistema de vínculos al que están acostumbrados, sincoparse con ella o mantener una relación de reciprocidad, reconciliación o resignación que no significa la derrota ante ella. O quizá se mueven de forma normativa para entumecerse con la promesa consensual y desreconocer esa promesa como un logro. Este ensayo atraviesa tres episodios de suspensión —de John Ashberry (2005), Charles Johnson (1994) y Geoff Ryman (1992)— de la reproducción de la vida habituada o normativa. Estas suspensiones descubren revelaciones acerca de las promesas que se habían agrupado como objetos de deseo de las personas, escenifican momentos de exuberancia en un impase casi normal y ofrecen herramientas para sugerir por qué estos vínculos exuberantes siguen latiendo no como la bomba de tiempo que podrían ser, sino como una máquina de ruido blanco que provee la certeza de que lo que parece estática en realidad es, después de todo, un ritmo que las personas pueden adoptar mientras titubean, tambalean, regatean, experimentan o son desgastadas de alguna otra manera por las promesas a las que se han vinculado en este mundo.

La promesa del objeto

Un poema reciente de John Ashberry, sin título, escenifica para nosotras la versión más prometedora de esta escena de promesas al poner en primer plano el efecto Doppler del conocimiento, formulando como especie de desfase espacial la economía política de desentendimiento que arrastramos

como sombra, pero ofreciendo una experiencia de vitalidad en el objeto que no es sólo vivible, sino también simplificador y revolucionario, la soñada copla burguesa:

Nos advirtieron de las arañas y la hambruna ocasional.
 Fuimos en coche al centro para ver a nuestros vecinos. Ninguno estaba en casa.
 Nos acurrucamos en jardines creados por el municipio,
 rememoramos otros lugares diferentes:
 pero ¿lo eran? ¿Acaso no lo conocimos todo antes?
 En viñedos donde el himno de la abeja anega la monotonía,
 dormimos buscando la paz, sumándonos a la gran estampida.
 Él vino hacia mí. Todo era como había sido,
 salvo por el peso del presente,
 que sabotó el pacto que hicimos con el cielo.
 En verdad no había motivo para la alegría,
 ni necesidad, tampoco, de volver atrás.
 Estábamos perdidos con sólo estar de pie,
 escuchando el zumbido de los cables en lo alto (Ashbery 2005).

El encuadre inicial es la escena del sueño americano fallido, aunque no del todo; o, como dice Ashbery en un poema contiguo, "El control del espejismo ha sellado las fronteras/ con luz y el incesante retrainimiento que engendra la luz" (Ashbery, "Filigrane"). En este poema, hogar e himno *casi* riman (*home* y *hymn*), pero la naturaleza amenaza nuestra sensación de plenitud; y luego está lo que el hablante llama "el peso del presente", que convierte a nuestra política, entonces, en quietista, implicando el dormir para conseguir paz, colapsando lo simbólico en lo somático. ¿Durante cuánto tiempo se ha pensado que el presente tiene peso, una cosa desconectada de otras, un *obstáculo* para vivir? En este poema todo es muy general, sin embargo podemos derivar algunos contextos a partir de él —imaginar, por ejemplo, el peso del espacio opcional del poema cuando recrea algo del sueño americano, estilo suburbio—. ¿Es meramente moralista o políticamente petulante señalar que las personas que mantienen la apariencia ordenada de un espacio no están presentes en el "nosotros" del poema, que el poema no imagina a los obreros que posibilitan la reproducción de una vida encantadora, ni sus lugares de proveniencia y los ruidos de su día y su esparcimiento? ¿Que los sonidos del esparcimiento suburbano son los ruidos del trabajo de otras personas? ¿Que las indistintas personas hablantes probablemente sean blancas y americanas, a diferencia de sus sirvientes?

Estas preocupaciones no se resaltan en la sensación que el poema tiene de sí mismo como acontecimiento o escena de una conciencia prolífica, pero no se violenta la autonomía estética o singularidad del poema si pensamos en las condiciones de producción de la autonomía que en él encontramos. En todo caso, la retórica explícita acerca del vecino muestra que se repara en que, después de todo, el sueño americano no concede mucho tiempo para sentir curiosidad por otras personas por las que es inconveniente y poco productivo mostrar curiosidad. Es un espacio en el que el placer que aportan los propios vecinos está en su propincuidad, su contacto ligero: en el sueño americano vemos a los vecinos cuando queremos, cuando nos entretene-mos afuera o quizá en un restaurante, y en cualquier caso el placer que nos deparan radica en su relativa distancia, su existencia paralela a —sin estar dentro de— la propiedad del narrador, zonificada "por el municipio" donde acumula, quiero decir disfruta, su placer recreativo, como si estuviera en un viñedo campestre, y donde las intrusiones de un vecino entrometido, o del superego, fueran interrupciones a sus proyecciones de felicidad en el imperio del traspaso.⁵ El zumbido del trabajo de otras personas en los viñedos es la condición para el privilegio de estar aburrido de la vida y tres cuartas partes desvinculado, absorto en un proceso de circulación de forma vagamente lateral.

En suma, en este poema sin título, *nosotros* hemos optado por ser ciudadanos insensibilizados, contentos con ser del color que alguien ha colocado al interior de las fronteras: *nosotros* estaríamos entretenidos si, después de todo, *nosotros* fuéramos esos personajes del cuento de Donald Barthelme, "I Bought a Little City" (1976), que viven modestamente en un fraccionamiento que, visto desde el cielo, reproduce a la *Mona Lisa* para quien tiene el tiempo y el dinero para habitar una cierta perspectiva. *Nosotros* vivimos nuestras vidas como obras de belleza formal, si no como arte: *nosotros* vivimos con una sensación de tenue emoción, disponiéndonos pacientemente

⁵ Gradualmente, el vecino emerge como una figura que adjudica las complejidades de la intimidad, el reconocimiento y el desreconocimiento en situaciones de poder desigual: cito aquí el análisis de Joan Copjec de las relaciones de transferencia entre vecinos coloniales y colonizados en *Read My Desire* (1994: 65-116); "Neighbour and Other Monsters: A Plea for Ethical Violence" de Slavoj Žižek (Žižek, Santner y Reinhard 2006), y el cuento de Amy Hempel, "Beach Town" (2005) en el que, para no enfrentar la atrofia de su propia vida, una narradora se sienta en su patio trasero escuchando la conversación que su vecina mantiene con otra mujer acerca de la traición y abandono de la vecina por parte de su esposo.

para realizar la promesa de vivir la buena vida sin demasiada intensidad, lo que Slavoj Žižek llamaría un sublime descafeinado (2004). No hay nada particularmente original ni profundo en la celebración que hace Ashbery de los placeres suburbanos: el sonido reconfortante y el ritmo un poco aburrido del cliché escenifican exactamente cuánta vida puede uno soportar allí, y lo que significa el deseo de moverse con libertad en el municipio, una zona ordenada de lo que había sido una fantasía.

La economía política de la perspectiva en su relación con la propiedad, y la propiedad en relación con su automedicación, es comentada por Marx en los *Manuscritos económicos y filosóficos*:

La propiedad privada nos ha hecho tan estúpidos y unilaterales que un objeto sólo es *nuestro* cuando lo tenemos, cuando existe para nosotros como capital o cuando es inmediatamente poseído, comido, bebido, vestido, habitado, en resumen, *utilizado* por nosotros [...] En lugar de *todos* los sentidos físicos y espirituales, ha aparecido así la simple enajenación de *todos* estos sentidos, el sentido del *tener*. El ser humano tenía que ser reducido a esta absoluta pobreza para que pudiera alumbrar su riqueza interior [...] La superación de la propiedad privada es, por ello, la *emancipación* plena de todos los sentidos y cualidades humanos; pero esta emancipación es precisamente porque todos estos sentidos y cualidades se han hecho *humanos*, tanto en sentido objetivo como subjetivo. El ojo se ha hecho un ojo *humano*, así como su *objeto* se ha hecho un objeto social, *humano*, creado por el hombre para el hombre. Los sentidos se han hecho así inmediatamente *teóricos* en su práctica. Se relacionan con la *cosa* por amor de la cosa, pero la cosa misma es una relación *humana objetiva* para sí y para el hombre [en la práctica puedo relacionarme humanamente con una cosa sólo si la cosa se relaciona humanamente con el humano] y viceversa. Necesidad y goce han perdido con ello su naturaleza *egoísta* y la naturaleza ha perdido su pura *utilidad*, al convertirse la utilidad en utilidad humana (Marx 1974: 162).

Las resonancias del análisis que Marx hace de los sentidos penetran el poema de Ashbery de manera compleja. Como predijo Marx, el *nosotros* de este poema inicia con la propiedad de lo que observa y la observación de lo que posee, sintiendo la naturaleza como un menoscabo de su mundo autorreferencial: pero luego se siente acosado, porque su conocimiento es una repetición de un algo que no puede recordar del todo, quizá porque, como sujetos del capital productivo y de consumo, *nosotros* estamos dispuestos a que nuestras memorias sean rezonificadas por el constante ajuste requerido para mantener la maquinaria y la apariencia de una vida segura. *Nosotros* éramos dóciles, obedientes, buenos perdedores. *Nosotros* vivimos en proximidad a un deseo ahora atado a esta versión de la buena vida y apenas recordamos que estábamos vivos en ella, inundados por una sensación de expectativa que *nosotros* sabíamos que estaba sólo sugerida por la propiedad y la vida segura que queríamos forjar para ella.

Nuestros sentidos aún no son teóricos porque están ceñidos por la regla, el mapa, la fantasía heredada y el zumbido de las abejas trabajadoras que materialmente fertilizan la vida que transitamos. Luego entonces, quizá en realidad no queríamos que nuestros sentidos fueran teóricos, porque entonces nos veríamos a nosotros mismos como un efecto de un intercambio con el mundo, en deuda con él, útil para él, más que como soberanos, en última instancia. Después de todo, ¿qué hacemos para ganarnos la vida? *Nosotros* parecen ser personas de ocio, en un interminable fin de semana, nuestra propia explotación fuera de pantalla, donde la feliz circulación del consumidor en la familiaridad es casi lo único que importa: "¿Acaso no lo conocimos todo antes?"

A pesar de presentar su fisonomía, como poema enunciado desde el interior de la comunidad de sujetos universales anónimos autorreferenciales, la acción del poema no está atada completamente con el vago vínculo a un sueño americano que se está viviendo como una serie de encuentros fallidos con el desastre y el contacto humano, cortados a la medida en episodios apenas vividos. La acción del poema se traza en un pequeño movimiento entre el hogar, el himno y el zumbido. Lo que es más importante, hay un acontecimiento que rompe la acumulación de sí poco dramática de la vida colectiva, y no se trata de las vacaciones en los viñedos sugeridos por el alivio de la improductividad suburbana.

Bien podría tratarse de un pensamiento cristiano de Ashbery, en el espacio entre la ensoñación y la reverencia: las abejas parecen hacer eco del famoso pasaje del *Religio Medici* de Sir Thomas Browne que describe cómo la sabiduría de las abejas está mucho más aventajada de lo que la razón humana entiende acerca de su propia condición.⁶ Relacionado con esto, dada toda la resonancia miltoniana y eliotiana de los tropos del poema, Ashbery podría estar revisando su relación con la lírica religiosa.⁷ Incluso podríamos

⁶ "En efecto, ¿qué Razón no podría acudir a la Escuela de la Sabiduría de las Abejas, Hormigas y Arañas? ¿Qué mano sabia les enseña a hacer lo que la Razón no puede enseñarnos? Cabezas más groseras muestran asombro ante estas piezas de la Naturaleza, Ballenas, Elefantes, Dromedarios y Camellos; confieso que estas son el Coloso y las piezas majestuosas de su mano: pero en estas Máquinas limitadas hay una Matemática más curiosa: y la civilidad de estos pequeños Ciudadanos más sucintamente ejemplifica la Sabiduría de su Creador" (Browne 2005: sección 15).

⁷ Bradin Cormack me ha sugerido que, al romper con el cielo, Ashbery rompe también con Milton: véase el poema "Sobre su ceguera", que cierra con "También sirven a quienes sólo están

pensar que su propósito es contrastar las meditaciones ingeniosamente irónicas y vagamente sagradas del poema con su acontecimiento clave presente y carnoso, esa escena gay estadounidense encarnada en la frase: "Él vino hacia mí". Es como "A Chloe le gustaba Olivia": el acontecimiento transformador que sacude el sensorio de la lírica de Ashbery remite a la eficiencia de una transformación similar para Virginia Woolf (1957).⁸ Él se me acercó y rompió el contrato que establecí con el cielo de no ser gay. Lo *queer* y el afecto religioso aquí abren un espacio de reverencia: en última instancia, en el mejor de los casos la vida consiste de impases imaginables. La vida ha sido interrumpida o, como diría Badiou, atrapada por un acontecimiento que exige fidelidad.⁹

Este acontecimiento, sin embargo, también impacta *a pesar* de lo autobiográfico. El poema cierra enfocando lo que ocurre cuando alguien se permite ser cambiado por el acontecimiento de estar con el objeto, no en la proximidad proyectada semianónima del apóstrofe o de la socialidad del *nosotros-hicimos-esto* y *nosotros-hicimos-aquello* de la primera estrofa, ni

de pie y esperan". Ashbery rompe con la descripción que hace Milton de estar de pie: ya no se trata del reloj de Dios, sino aquel de quien se acerca. La espera aquí también es ahora exquisita y sensual, abierta y descubierta, nada que ver con la servidumbre: pero, en consonancia con Milton, no es la vista lo que Ashbery privilegia, sino el escuchar lo que se intensifica cuando uno no está, como quien dice, en constante búsqueda y dominación. En cuanto a Eliot, sus famosas líneas de *Miércoles de ceniza* hablan aquí: "Porque no abrigo esperanzas de volver otra vez/ Porque no abrigo esperanzas/ Porque no abrigo esperanzas de volver/ Ansiando el don de este hombre de este otro sus andanzas/ No lucho por llegar hacia esas cosas/ (¿Por qué no ha de abrir el halcón sus alas ya andrajosas?)/ ¿Por qué he de lamentar el perdido poder del reino usual?/ Porque no abrigo esperanzas de conocer otra vez [...]". Podríamos señalar la proximidad del poema a "Conocí a una mujer" de Theodore Roethke: "¡Buenos fueron sus deseos! Tocó mi mentón/ me enseñó a girar, y a girar mostrando, y a estar de pie;/ me enseñó a tocar, esa ondeada piel blanca;/ que, de su mano venida, yo, dócil, mordisqueaba;/ ella, la hoz; yo, pobre yo, el rastrillo, marchando tras ella por su gracia tendida. / (Pero qué siega prodigiosa hicimos juntos)". Todas las enmiendas de Ashbery tienden hacia una revisión radical de lo que para alguien significaría la impasividad gloriosa, no como lo opuesto a la acción, sino como lo más apropiado.

⁸ Vale la pena citar la oración completa: "'A Chloe le gustaba Olivia...' No os sobresaltéis. No os ruboricéis. Admitamos en la intimidad de nuestra propia sociedad que estas cosas ocurren a veces. A veces a las mujeres les gustan las mujeres" (Woolf 1957: 82).

⁹ Quedar atrapado por el acontecimiento significa devenir un sujeto organizado por la fidelidad a lo desconocido, desatado en el campo de la posibilidad por los procesos de verdad del acontecimiento. Badiou vincula las potencialidades de la verdad del encuentro amoroso con algunas convulsiones afectivas menos personales, incluyendo la actividad revolucionaria (Badiou 2001: 41-43, 118).

tampoco en términos del dramatismo de una identidad sexual encerrada en el clóset, en efecto no en términos de la biografía. El movimiento sísmico ocurre cuando se cede a la proximidad de una intimidad indefinida por el habla, lograda por el gesto de un abordaje que mantiene abierto el espacio entre personas que simplemente están allí de pie, vinculadas de una forma nueva.

Este cambio de registro, que reubica al hablante del poema en algún lugar suspendido, podría entenderse de forma habermasiana. En *La transformación estructural de la esfera pública* (1989), Habermas habla de la zonificación público/privado de la existencia normativa en términos de una escisión al interior del hombre moderno, que es hombre del hogar y hombre del mercado. Habermas sugiere que el problema de vivir en la modernidad capitalista es administrar las relaciones entre estas esferas como burgués y sujeto de las emociones. Un burgués es alguien que instrumentaliza sus relaciones sociales en términos de las reglas del mercado, que es zonificado por las personas que asignan valor a la propiedad como valor adquirido en proximidad a su propiedad y su dominio sobre sí mismo. Para el burgués hay propiedad, hay hogar, y el hombre es el pequeño líder en el hogar, y todo el mundo reconoce su autoridad dondequiera que su decoro (*propriety*) marca su propiedad (*property*). Al mismo tiempo, el hombre cultiva una imagen de sí mismo como fundamentalmente conformado por las transacciones del sentimiento, no del capital. El *homme* en la casa, que se ve a sí mismo como eficaz en el mundo y una autoridad en todos los dominios de la actividad, se distingue y singulariza por medio de la participación en una comunidad de amor, entre personas que se eligen entre sí, que —podríamos decir— pueden acercarse las unas a las otras (Habermas 1989: 30-35). El poema dice que "En verdad no había motivo para la alegría": no había motivo para la alegría en la verdad o la objetividad. Más bien, está la expectativa de la intimidad. Y de la poesía lírica.

Lo que hay de intimidad viva en este poema, sin embargo, parece ocurrir fuera del hogar y la municipalidad, en un lugar no zonificado. El acontecimiento del poema es aquello que ocurre cuando "él" se me acerca a "mí" y me recuerda que no soy el sujeto de un himno, sino de un zumbido, eso que resuena a mi alrededor, que podría ser el cielo o las abejas, el deseo o el cableado eléctrico, pero sea lo que sea implica perderse en la proximidad de alguien, y en perderse allí de una forma encantadora. Él y yo juntos vivimos un zumbido no donde estábamos "nosotros", sino por doquier, y ese zumbido es una temporización, un titubeo en el tiempo que no está en el tiempo del

mundo de las pulsiones y el dominio: tampoco está en un espacio trazado, sino en un espacio que está perdido. Lo que hay de intersubjetividad no tiene contenido, pero se forja en la simultaneidad del escuchar, una escena de experiencia subjetiva que sólo puede ser observada mas no escuchada. Esta intimidad es visible y radicalmente privada, y no muy codificada. La vida entre *les hommes*, entre el hogar y el himno, se ve interrumpida por un *um*, una interrupción de la verdad, donde las personas ahora están perdidas, pero vivas y victoriosas en su desplazamiento.

Podría ser emocionante pensar que este poema delimita un modo de producción del impase del presente que no ha sido absorbido por los sentidos burgueses, sino que lo lleva a un espacio de socialidad que escucha, es receptivo y exige a la teoría. Mantente abierto a quien se te acerque. Cambia con el encuentro. Conviértete en poeta del episodio, la elisión, la elipsis...

Al mismo tiempo, una podría señalar que sí importa quién escribió este poema: una persona confiada. Encuentra la posibilidad en un momento de suspensión y no requiere ni de la lógica del mercado para asegurar su propio valor ni del reconocimiento íntimo de algo municipalmente normal o doméstico para cerciorarse de que tiene fronteras. Puede ocupar un no espacio sin que sea significativo. Esto no parece amenazarlo. Entonces esa instancia de optimismo podría o no ser parte del optimismo cruel: no lo sabemos. La promesa está en todas partes, y la disolución de la forma de ser que existía antes del acontecimiento no es motivo de duelo ni de júbilo: simplemente es un hecho. ¿La naturaleza episódica de la interrupción le permite, más tarde, volver refrescado a los suburbios? ¿Irán a una cafetería fina y comprarán un café intensificado y sobrecargado de azúcar y leche? ¿Se van a estimular de alguna otra manera? ¿Serán diferentes de modo que puedan construir una vida a partir de allí? ¿La pareja es un reemplazo de la colectividad que ahora puede despertar a la paz y dejar de ser sonámbula? El momento estético de la autonomía diferente que obtienen cuando existen juntos en la ensoñación, ¿se convierte no en condición para *desvincularse* del mercado, sino en condición para vivir en él, para que puedan pensar que *en realidad* son personas que pueden perderse en un momento? Quizá Habermas señalaría que la fantasía de la apoteosis de los amantes permite que el "hombre del mercado" desoiga la noticia de que también es el explotador de los jardineros, un agente instrumental e instrumentalizador. John Ricco (2002) podría argumentar que la extranjería de estos hombres (*outsidedness*) y la condición de ser extranjero (*outsiderness*) demuestran el recurso potencial de todo lo gay de generar una antinormatividad *queer* que

no se remite nostálgicamente a una domesticidad. Es imposible conocer la profundidad de la ruptura. Al final, el hablante cree que *realmente* vive ahora, en un momento de suspensión. *Realmente* es un amante, un íntimo, ya no el consumidor de gas y fertilizante, y quien delega el arduo trabajo a otros. Eso fue en otra vida, o al menos eso parece.

O, quizá, podamos leer la dimensión del cambio en términos de la banda sonora del zumbido. La banda sonora es el género de la inexpresividad más convencional en el melodrama: es lo que te dice que realmente estás más en casa contigo misma, bañada en emociones que siempre puedes reconocer, y que cualquier adversidad material que vivas no es lo real, sino un accidente que tienes que sortear, y que será mucho más agradable si tarareas mientras trabajas. El concepto de la "banda sonora de nuestra vida", para citar un cliché que también es el nombre irónico de un gran grupo postpunk neopsicodélico y una creciente categoría de la mercadotecnia de nicho, es poderoso porque nos acompaña como un tesoro portátil que expresa nuestro verdadero gusto interior y gran valía; mantiene abierto un espacio para una relectura optimista de los ritmos del vivir y confirma que todo el mundo es una estrella. Tu banda sonora es un lugar en el que puedes estar enamorada de ti misma y expresar fidelidad a tu propia verdad con una convencionalidad sublime, no obstante la particularidad de los sonidos. Escuchamos el zumbido del universo, dice el optimista de Ashbery, y aspiramos a estar en proximidad a él: pero el analista del optimismo cruel busca entender qué costo tiene una instancia de abstracción sentimental o de saturación emocional, qué trabajo impulsa el cambio de lo real concreto al rollo de la banda sonora, quién controla el significado del cambio, el ritmo del cambio y las consecuencias de una desvinculación, incluso momentánea, del espejismo consensual. Moviéndose del hogar al himno, al zumbido, el poema de Ashbery transforma un momento interruptor de quietud inexpresiva en elocuente, significativo y marcador de lugar de una experiencia no formada. La banda sonora que escucha es como la lírica misma, cómoda con desplazar el realismo acerca de la reproducción material de la vida y el dolor de la intimidad, y el adormecimiento a otro tiempo y lugar.

Moviéndose del hogar al zumbido, del *homme* al *um*, una interrupción: suena a albureo, este método a la Thoreau de sondear el espacio de un momento para medir sus contornos, preguntar qué es lo que se detiene, a quién le corresponde hacerlo y qué significaría estar en este momento y luego superarlo. Siempre es un riesgo dejar que alguien entre, insistir en un ritmo diferente al productivista, digamos, de la normatividad capitalis-

ta. Por supuesto, *él* no es mi objeto, mi cúmulo de promesas: *él* se acerca a *mí*. Incluso si ser el objeto es más seguro que tener un objeto y arriesgarse a la desilusión, el poema se detiene antes de que alguien se comprometa demasiado con la proyección y la incrustación. Es un poema acerca de estar abierto a un encuentro potencialmente transformador, sin que cuaje en la forma de una pareja, una amistad, un breve interludio sexual, cualquier cosa. Sugiere un estar perdido o suspendido en un proceso que no reconoce cómo una escena de acción colaborativa abrirá un espacio de viveza potencial que no es un espacio sobre el que se pueda construir algo. En el espacio del desfase, entre *él* y yo ocurre algo, y el nosotros real o soberano del poema ya no está preocupado, sino que tiene la oportunidad para alcanzarse a sí mismo en el *um* de una socialidad singular, cuya economía política estamos interrogando. Su felicidad podría ser cruel, exigiendo el expendio de otra persona. Jamás lo sabremos: la sustitución de la indiferencia habituada con un placer que se derrama podría abrir el camino hacia una ética alternativa de vivir, o no. Lo que ocurre después es el asunto pendiente del poema: en este momento, los sentidos que escenifica están abiertos para convertirse en teóricos.

Sea lo que sea, sondear el poema por el significado del impase que retrata en un acontecimiento que desplaza y disuelve la vida cotidiana no confirma que toda la lírica o las interrupciones episódicas sean —incluso potencialmente— una condición de posibilidad para imaginar a un sujeto posfordista radicalmente resensibilizado. Pero en términos analíticos esta lírica singular presenta una oportunidad para aprender a prestar atención a —y a mantener una transferencia con— esos momentos de suspensión en los que el sujeto ya no puede dar por sentada la continuidad de su historia, sino que se siente lleno de *algo* inexpresivamente prometedor, un algo que revela, al mismo tiempo, una mordaz *nada* general acerca de las condiciones del optimismo y el optimismo cruel. Atender a los espacios heterosonoros y heterotemporales dentro del capital, en los que un acontecimiento suspende el tiempo ordinario, los sonidos y los sentidos potencialmente pueden cambiar cómo se podría entender lo que significa que seamos históricos. Como el hablante de Ashbery es confiado, porque en el hábito de la carne lleva la balasta de los reconocimientos y modos de pertenencia social normativos, creo que puede desvincularse de la promesa de su vida habituada y florecer en la apertura del deseo por la forma, sin importar cuán embriagador pueda ser. Pero para que sea algo más que una historia acerca de su singularidad, la nueva escena intersubjetiva del sentido tendría que ser capaz

de ampliar el momento hasta la actividad que disolvería la legitimidad del optimismo incrustado en el ahora desplazado mundo, con su promesa de zonas, escenas, paisajes e instituciones patentadas. De lo contrario, no sería un acontecimiento, sino un episodio en un entorno que bien puede asimilar e incluso sancionar una pequeña dosis de recreación espontánea.

La promesa del valor de intercambio

El hablante de Ashbery es muy afortunado, porque logra disolverse y florecer en el *no-saber* colaborativo iniciado por el gesto, el encuentro, y —potencialmente— el acontecimiento que destaponan lo que sea que "él/yo" ahora puede escuchar con tranquilidad. En "Exchange Value" (1994) de Charles Johnson, una situación que también podría haber resultado de manera semejante no transcurre, y el recuento de lo que les ocurre a las personas cuando entran a un nuevo ambiente de objetos nuevos, una escena entre una vida habituada y otra que queda por inventarse, dice algo acerca de por qué la frase "economía política" debe ubicarse junto a nuestro análisis del optimismo cruel y usual. ¿Por qué es que algunas personas tienen el valor para improvisar el no-saber mientras que otras se quedan sin aliento, ni zumbando ni acumulando?

Como el poema de Ashbery, este cuento empieza con una meditación acerca de los vecinos y los vecindarios. "Valor de intercambio" ocurre durante la década de los setenta en el *South Side* de Chicago, alrededor de la calle 49.¹⁰ Los protagonistas, Cooter, de dieciocho años de edad, y su hermano Loftis, son pobres y afroamericanos. Regularmente no conducen al centro para visitar a sus amistades, ni frecuentan otros vecindarios: no tienen automóvil. El hogar y el barrio son espacios de encuentro, vagancia y garroneo localizados y personalizados. Pero aquí la intimidad de la proximidad nada tiene que ver con la intersubjetividad lírica, pese a que el cuento transcurre en los ritmos meditabundos de la forma en que Cooter sorteja una nueva situación. Los sujetos de "Valor de intercambio" son expresivos y opacos, pero con valencias muy distintas a las de nuestro ejemplo anterior.

¹⁰ Cooter señala que la risa de su hermano se parece a la de "Geoffrey Holder", que ubica al cuento a mediados de la década de los setenta, cuando Holder era famoso por su papel en *Live and Let Die* y era el vocero de 7-Up, la "no cola".

El cuento se desarrolla conforme los dos hermanos traman un plan para robar a su vecina, posiblemente muerta, Miss Bailey. ¿Quién es la señorita Bailey? Nadie lo sabe: es una vecina, así que no hay necesidad de conocerla; su trabajo consiste en andar por allí, ser un "personaje", que es como se le nombra a alguien que lleva a cabo un conjunto de acciones familiares a tu alrededor, pero con quien no hay intimidad. La señorita Bailey viste con ropa usada de hombre; como Cooter y Loftis, consume comidas gratuitas que le mendiga a un restaurante *creole* local; cuando Cooter le da el cambio que lleva en el bolsillo, ella no lo gasta, se lo come. Esto es lo que Cooter sabe de ella, deduciendo nada adicional a partir de sus acciones. El cuento ocurre porque ella está siempre presente, pero luego ya no está. Cooter y Loftis creen que posiblemente ha muerto y están decididos a obtener la primera tajada.

Este tipo de comportamiento, el hurgar en las cosas de otros, no es característico de Cooter, pero tampoco violenta su relación fundamental con el mundo. Comparado con su hermano, siempre ha sido considerado un perdedor. "Mamá solía decir que era Loftis, no yo, quien conocería el mundo... Loftis se graduó en quinto lugar de *DuSable High School*, tenía dos chambas y, como Papá, siempre quiso las cosas que tenían los blancos de Hyde Park, donde a veces Mamá tenía trabajo por día." En este punto, los padres de los jóvenes están muertos: "Papá por exceso de trabajo y Mamá porque era 'tan grande como un refrigerador'". Por haber presenciado esto, Cooter no se deja llevar por la ola del sueño americano: recordando a sus padres "matándose por un poco de cambio —un pequeño y lamentable tazón de avena—, me pongo a pensar que, aunque no haya tenido todo lo que quería, quizá he tenido, sabes, todo lo que obtendré", y así organiza su vida, por medio del disfrute lateral de la fantasía. "No puedo retener un empleo y permanezco cerca de casa, viendo la tele, o leyendo los cómics *World's Finest*, o quizá haciéndome el muerto, escuchando música, imaginando que veo caras o lugares extranjeros en las manchas de humedad del papel tapiz" (Johnson 1994: 28-29).

Durante los años setenta, la serie *World's Finest* reunió a Batman y a Superman como equipo para combatir el crimen. Pero las fantasías de Cooter no son miméticas; son formas aleatorias y pasivas de habitar y crear un entorno en el que los vínculos no apuntan con optimismo hacia un cúmulo de promesas trascendentales, sino hacia algo más, algo tolerable que mantiene apartada no sólo a la inminencia de la pérdida, sino a la pérdida que, inevitablemente, acaba de ocurrir. Porque la fantasía de Cooter no es

un plan. No calibra nada acerca de cómo vivir. Para él es la *acción* misma de vivir, su manera de pasar el tiempo sin tratar de hacer algo por sí mismo en un sistema de explotación e intercambio, que en la economía política de su mundo no produce ni descanso ni desperdicio, sino una muerte lenta, el desgaste de los sujetos por los valores de intercambio del capital, que intercambian el cuerpo del obrero por un disfrute postergado que, si está al fondo de la estructura de clase, probablemente no viva para disfrutar, como demuestra el destino de sus padres (Berlant 2007).

En contraste, Loftis guarda una relación realista con la fantasía. De sus padres ha heredado el optimismo ante la vida al ser ambicioso. Sus estrategias, sin embargo, son estrictamente formales. Toma clases con los Nacionalistas Negros en la "Biblioteca Topográfica de la Gente Negra", lee *Esquire* y *The Black Scholar*, y le cose etiquetas de ropa exclusiva a su ropa barata: para él, lo que cuenta es salir adelante, ya sea por medio del poder, el trabajo o la "transa" (Johnson 1994: 29). Su opinión acerca de Cooter es de bastante desdén, porque el hermano menor es soñador y carece de empuje. No obstante, deciden llevar a cabo el golpe juntos.

El apartamento de la señorita Bailey está a oscuras y apesta a mierda: un recorte de periódico del *Chicago Defender*, que se encuentra entre la basura, revela que su empleador anterior, Henry Connors, le había legado todo su patrimonio, y que todos esos años de escarbar entre la basura y su rareza enmascaraban su posesión de una gran riqueza. Todo tiene sentido en la oscuridad. Pero, cuando se enciende la luz, Cooter señala que "Las figuras aparecen en la luz y por un instante pensé que me había resbalado en el espacio" (Johnson 1994: 30). En este momento, Cooter entra en un impase: su talento para identificar figuras extrañas es aplicable a su propia vida, que ya no puede habitar, porque escuchar la banda sonora de su vida en el modo de una vida insensibilizada ya no le está disponible como medio para pasar el tiempo:

Su sala de estar, enmarañada de polvo, estaba llena al tope con dólares de todas las denominaciones, alteros de acciones de *General Motors*, *Gulf Oil* y la empresa *3M* en viejas cajas de puros *White Owl*, bolsas maltratadas o atadas con ligas rosas... todo, como un mundo adentro del mundo, créeme, tan parecido a las escenas de plenitud de los cuentos ilustrados que podías enclaustrarte aquí dentro y afincarte para siempre. Loftis y yo ambos de pronto contuvimos el aliento. Había cajas cerradas de *Jack Daniel's*, tres cajas fuertes fijadas al suelo, cientos de cerillos, ropa sin usar, una estufa de gas, docenas de argollas de matrimonio, basura, revistas de la segunda guerra mundial, un cartón con cien latas de sardinas, estolas de visón, trapos viejos, una jaula de pájaros, una cubeta de dólares de plata, miles de libros, pinturas, monedas de 25 centavos en latas de tabaco, dos pianos, frascos de vidrio con centavos, una gaita, un

Ford modelo A casi entero con manchas de óxido y, lo juro, tres secciones de un árbol muerto (Johnson 1994: 30-31).

¿Cómo entendemos esta colección no sólo de cosas, sino de detalles? La respuesta verbal de Cooter no es la de un historiador, sino la de un moralista: "Un *árbol* no es normal" (Johnson 1994: 31). Pero, a mi ver, el acontecimiento principal del cuento, la escena de un potencial cambio, es somático. El cambio es un impacto vivido en el cuerpo antes de que algo se comprenda, y es a la vez significativo e inexpressivo, una atmósfera que Cooter y Loftis tratan de alcanzar en lo que resta del cuento y de sus vidas. Es como ganarse la lotería, recibir una oleada de dinero que no mereces: al ser poseídos tras obtener posesión de posesiones, se les sacude hasta la impasividad. Esta fractura en las necesidades de la historia hace que a Cooter le gire la cabeza: "Me fallaron las rodillas; luego me desmayé a lo Hollywood" (Johnson 1994: 32); Loftis "jadea un poco" y "por primera vez parecía no saber cuál sería su siguiente paso" (Johnson 1994: 31): sus cuerpos se encuentran suspendidos.

Pero, si las riquezas cambian el cuento, también hacen posible que la historia sea otra cosa que una zona de posibilidades apenas o mal imaginadas. Loftis recupera la razón desenfundada y frena su adrenalina. Obliga a Cooter a catalogarlo todo. Finalmente,

[...] la acumulación de esa estrafalaria bobalicona suma \$879 543 en efectivo, treinta y dos libretas de ahorro [...] no estaba seguro si soñaba o qué, pero de pronto destellé sobre esta sensación, una vez que dejamos su apartamento, de que habían desaparecido todos los temores que Loftis y yo teníamos acerca del futuro, porque la propiedad de la señorita Bailey era el pasado —el poder de ese tipo Henry Conner—, atrapado en una botella como un espíritu con el que podríamos mantenernos, así que también era el futuro, puro potencial: poder *hacer*. Loftis se dedicó a hablar acerca de cómo ese piano que empujamos hasta la casa equivaldría a mil billetes, carnal, que equivale a, digamos, una grabadora cabrona TEAC A-3340, o el enganche para un Buick *deuce-and-a-quarter*. Su valor es (dice Loftis) aquel de una medida universal, relacional, irreal como cifra, así que la grabadora, mágicamente, podría convertirse en dos trajes de lamé dorado, un viaje a Tijuana, o veintitantas chupadas de una puta; teníamos \$879 543 de deseos, si puedes creerlo. Es como si las cosas de la señorita Bailey fueran energía pura, y Loftis y yo, como brujos, pudiésemos transformar sus cosas en cualquier cosa a voluntad. Todo lo que teníamos que hacer, me parecía, era decidir por qué las cambiaríamos (Johnson 1994: 34-35).

Los sentidos de Cooter, despiertos a las promesas agrupadas alrededor de las cosas, realmente se han vuelto teóricos. El valor de cambio no es idéntico al precio de las cosas, pero marca una determinación de alguna otra cosa por la que puede intercambiarse algo, como si no involucrase exactamente al dinero en las mediaciones. Tu abrigo por un piano. Tu dinero por tu vida.

La escena de riqueza escandalosa cambia los términos del significado de la vida, de la reproducción de la vida y del intercambio mismo. Loftis se torna callado. Cooter agarra un puñado de dinero y se va al centro a gastárselo. Pero, aunque el centro de Chicago está a apenas algunos kilómetros, para Cooter es como un país extranjero: no habla su mismo idioma económico. Haciendo a un lado la teoría, en la práctica Cooter no tiene la menor idea de qué hacer con el dinero y, sintiendo malestar, se percata inmediatamente de que el dinero no puede lograr que sienta pertenencia porque no goza del privilegio de sentirla. Compra ropa fea, mal hecha y costosa que en seguida lo avergüenza. Come carne hasta que se enferma. Toma taxis a todos lados. Cuando regresa a casa, su hermano se ha vuelto psicótico. Loftis ha construido una trampa elaborada, una bóveda que protegerá el dinero. Increpa a Cooter por gastar, porque el único poder radica en la acumulación. Loftis dice, "tan pronto compras algo *pierdes* el poder de comprar algo". No puede resguardarse del destino de la señorita Bailey: "sufre de ese miedo especial del negro de gastar lo poco que recibimos en esta vida" (Johnson 1994: 37); la herencia "la había transformado, estaba embelesada, poseída por la promesa de vida, nerviosa por el gasto, y ahora encerrada en el pasado porque *cada* compra, sabes, debe ser una mala compra: una pérdida de vida" (Johnson 1994: 37-38).

Nótese la frecuencia con la que Johnson recurre a la palabra *vida*: ¿puede una persona que está en el fondo sobrevivir llevando una "vida" despojada de la ilusión de un aguante interminable lograda gracias a que ha podido improvisar todo tipo de prácticas fantasmáticas? ¿Qué tan rápidamente puede prescindir de los viejos regateos entre la defensa y el deseo, para adaptarse a un régimen cuyas reglas proporcionan un consuelo que no se siente? ¿Acaso la historia de la ruptura a la que no pueden adaptarse los hermanos es prueba de que el tiempo es dinero? "Valor de intercambio" demuestra la proximidad de dos tipos de optimismo cruel: con escaso capital cultural o económico y llevando a cuestas la historia de una desherencia racial de las normas del poder blanco supremacista, trabajas hasta la muerte o flotas hacia la inexistencia; o, con la balasta del capital, acumulas en contra de la muerte, difiriendo la vida, hasta que mueres. Cooter es un realista; alcanza a ver que ya no hay salida, no hay vida sino en una relación con la muerte, que está figurada en toda la pérdida potencial que la precede.

El cuento es exquisitamente sensible hacia el surrealismo de la supervivencia en el contexto de una pobreza tan extrema que las riquezas sólo pueden confirmar la inseguridad. De cada lado de la división del capital, la

creatividad humana, la energía y la agencialidad se vinculan en el regateo, en urdir estratagemas: sólo empieza con la madre frente al fregadero, prediciendo cuál de sus hijos tiene la sensatez para dejarse llevar por los ritmos de la remuneración del sistema; los padres que mueren antes de que sus hijos tengan la mayoría de edad por tener que pepenar lo que Cooter con desdén llama "un poco de cambio"; Cooter, quien elige vivir para nutrir su pasividad y la capacidad para fantasear; y Loftis, quien vive amoralmente entre una variedad de estilos para tener movilidad social ascendente. Antes de obtener la ganancia inesperada, manifiestan el oportunismo improvisador de las personas de abajo que, al tener poco que perder y al vivir en una economía de la súplica, el compartir y el ocultamiento, irán tras algo si la ocasión se presenta (Johnson 1994: 29).

Pero la herencia que obtienen los hombres produce en ellos una ruptura sensorial, y mientras que los tipos de optimismo anteriores incluían a una comunidad y un entretanto que implicaba habitar algún lugar y conocer gente sin que importara qué estilo de vida se elegía, los modos posteriores casi obligan a la privacidad, la acumulación, convirtiéndose en puro potencial. La herencia se convierte en la promesa de la promesa de un optimismo técnico; sutura a ambos a la vida vivida sin riesgo, en proximidad a la plenitud sin goce. Para Loftis, destruye el placer de la tensión necesaria para sortear el día, porque las dimensiones de la posible pérdida son demasiado grandes. Cooter es más pasivo: se plegará en la cripta de su hermano porque él es así, una persona que navega los espacios disponibles, no los hace. Al mismo tiempo, la retirada de los hermanos, incluso de una vaga participación en una vida hecha de maquinaciones, imita un aspecto de la lógica del capital a la que han sido reubicados. La sensibilidad postherencia ha enloquecido tal y como lo ha hecho la razón, puesto que el optimismo cruel del capitalismo se fragmenta en tantas lógicas contradictorias. La acumulación controla la promesa del valor sin goce; el consumo promete la satisfacción y luego la niega, porque sus objetos son todos marcadores de lugar para el goce de no sentirse satisfecho jamás; gastar no es un intercambio, sino una pérdida y una desilusión más emocional que actuarial. En "Valor de intercambio", la locura sustituye el espejismo que permite desentenderse del conocimiento de que poseer dinero media la socialidad, el valor de intercambio *es* la fantasía y jamás hubo ningún valor de intercambio.

El optimismo, incluso cuando se viven las desigualdades capitalistas arraigadas en los Estados Unidos y mediadas por la raza, implica pensar que en el intercambio uno puede lograr el reconocimiento. Pero, debemos

preguntar, ¿reconocimiento de qué? ¿De la propia autoidealización, de nuestro estilo propio de ambivalencia, nuestras partes nobles o nuestro anhelo por el acontecimiento del reconocimiento mismo? Para Ashbery, el valor de intercambio del reconocimiento es la expulsión de la personalidad, ese cúmulo de repeticiones familiares; es pura potencialidad en el mejor sentido y proporciona la bella experiencia de percatación de que la ráfaga de actividad que sustituía el vivir una vida era un impase ahora rebasado y reemplazado por otro, más lento, en el que se vive algo, se deambula, permitiendo que entre algo o alguien así como llega el sonido, sin defensa, y sin sentir aún que la condición de posibilidad se ha vuelto desreconocida al ser incrustada en meros objetos o escenas. Para los hombres que todavía se sienten como niños al final de "Valor de intercambio", el afecto vinculado al optimismo es o pánico o adormecimiento, no es un zumbido. En tanto que, como defensas, estos modos de cuasi parálisis vibrante son cognados para los modos de supervivencia que preceden la muerte de la señorita Bailey, esos otros modos de flotar debajo del valor mientras se tiende hacia fantasías acerca de él que ahora parecen utópicas comparadas con la cripta del ser destrozado que el optimismo pecuniario cruelmente engendra.

La promesa de ser instruido

Es de notar que estos momentos de optimismo, que muestran la posibilidad de que los hábitos de una historia posiblemente *no* puedan ser reproducidos, desatan una fuerza aplastantemente negativa: una espera tales efectos de las escenas traumáticas, pero no es común pensar que un acontecimiento optimista en potencia tenga las mismas consecuencias. La fantasía convencional de que un aligeramiento revolucionario del ser podría suceder en el nuevo objeto o escena de promesa predeciría lo contrario, que una persona o grupo pudiese preferir, después de todo, deslizarse de episodio en episodio mientras se inclina hacia un cúmulo de prospectos vagamente articulados. Sin embargo, en cierto nivel de abstracción, tanto del trauma como del optimismo, la sensual experiencia de la autodisolución, la conciencia radicalmente reconfigurada, los nuevos sentidos y la ruptura narrativa podrían parecerse; el que un sujeto trate de aferrarse a una forma estabilizadora de cara a la disolución también parece una clásica compensación, la producción de hábitos que significan previsibilidad como defensa contra la pérdida completa de los contornos emocionales.

He sugerido que las maneras particulares en que la identidad y el deseo se articulan y viven sensualmente en la cultura capitalista producen estos

traslajos contraintuitivos. Pero sería reduccionista interpretar lo anterior como aseveración de que la transacción subjetiva que se establece con la estructura optimista del valor en el capital *produce* los enredados lazos del optimismo cruel como tal. Las personas *sí* se desgastan por la actividad de construir vidas, especialmente los pobres y no normativos. Sin embargo, las vidas son singulares: las personas cometen errores, son inconstantes, crueles y amables, y ocurren los accidentes. El archivo de este artículo se enfoca en obras de arte que de forma explícita reconfiguran singularidades como casos de abstracción general no universales, proporcionando escenarios narrativos de cómo las personas aprenden a identificar, administrar y conservar la difusa luminosidad de su vínculo de ser *x* y tener *x*, dado que al fin y al cabo sus vínculos eran promesas y no posesiones.

La novela histórica de Geoff Ryman, *Was* (1992), ofrece un otro escenario diferente para rastrear el perdurable carisma de lo normativo. Al entretejer la actividad altamente subjetiva de hacer fantasías con un Kansas agrario y la industria de la cultura de masas, *Was* usa sus cruces con *El mago de Oz* para narrar los procesos por medio de los cuales las personas se acumulan a sí mismas en contra de la disolución, aunque busquen disolver esa acumulación con experiencias de vinculación transformadoras cuyos efectos son aterradores, emocionantes, que son lo único que hace que valga la pena vivir, aunque también sean una amenaza a la existencia misma. *Was* ofrece un tipo de caso límite de optimismo cruel, ya que su búsqueda de la continuidad afectiva del trauma y el optimismo en la emoción del desdoblamiento de sí no es ni cómica, trágica o melodramática, sino metaformal: absorbe todos estos en un modo literario que valida a la fantasía (desde la absorción en cosas bonitas al delirio alocado) como defensa afirmante de la vida en contra los desgastes de la violenta historia ordinaria.

En esta novela, como en nuestros otros ejemplos, la vivencia afectiva de la normatividad se expresa en la sensación de que una debe ser tratada con gentileza por el mundo, y vivir felizmente con extraños e íntimos sin sentirse desgarrada y desgastada por el trabajo de la desilusión y la desilusión del trabajo. Sin embargo, aquí la evidencia de la posibilidad de pervivir de esa forma en el objeto o la escena no está incrustada en la forma de la pareja, la trama amorosa, la familia, la fama, el trabajo, la riqueza o la propiedad. Esos son los lugares del optimismo cruel, escenas de deseo convencional que manifiestamente obstaculizan el florecimiento del sujeto. Por el contrario, la novela ofrece dos etapas de saturación —en la fantasía

de masas y la historia— para resolver el problema de la supervivencia a la brutalidad del trauma y del optimismo en el mundo ordinario. En la novela, dejar lo singular por lo general por medio de una amplia gama de tipos de intimidad extraños es el mejor recurso para florecer; pero, al menos en un caso, incluso esos encuentros ponen en peligro al sujeto tan desgastado por la labor de sobrevivir una mala vida, ya que lo único que le resta, en cierto sentido, son sus defensas.

Was construye un drama postraumático que al final mantiene integridad por la conciencia gobernante de Bill Davison, un trabajador de salud mental, un heterosexual blanco del medio oeste cuyo único roce personal previo con el trauma ha sido una ambivalencia hacia su prometida, pero cuya capacidad profesional para entrar en el impase con sus pacientes y permitir que sus impases lo penetren lo convierten en el remanente optimista de la novela, un testigo valioso. La primera historia traumática que se cuenta es acerca de la verdadera Dorothy Gale, escrito como Gael en parte, creo yo, para vincular a la chica que es transportada a Oz por una fuerte brisa con alguien en prisión (*gaol*), y también para vincularla a la parte gaélica de Escocia, hogar de la novela histórica, el género cuyas convenciones afectivas y políticas explícitamente conforman la meditación de Ryman acerca de las experiencias y memorias cuyas huellas se encuentran en los archivos, paisajes y cuerpos dispersos a lo largo de Kansas, Canadá y Estados Unidos. Al igual que Cooter, esta Dorothy Gael utiliza cualquier fantasía que logra juntar para sobrevivir su desesperanzado escenario de incrustación histórica. Pero su proceso no es el de flotar vagamente, sino hacerlo con intensidad, por medio de la invención multigenérica: sueños, fantasías, obras de teatro privadas, proyección psicótica, silencio agresivo, mentir, ser una bravucona gritona y sincera y franca. La creatividad de Dorothy genera un muro de ruido postraumático, ya que ha sido abandonada por sus padres, violada y deshonrada por su tío Henry Gulch, rechazada por otros niños por ser corpulenta, gorda e inexpresiva. La segunda parte de *Was* cuenta la historia de Judy Garland como la niña Frances Gumm. En el set de *El mago de Oz*, hace el papel de Dorothy Gale como una niña bonita desexualizada, sus pechos fuertemente atados para que pueda seguir siendo una niña y por lo tanto ser robada de su propia infancia. No le es robada por medio de la violación, sino por unos padres envueltos en sus propias fantasías de vivir por medio de una hija en términos del dinero y la fama (la madre de Gumm) o el sexo (el padre de Gumm, cuyo objeto de preferencia eran los jóvenes). La tercera historia en *Was* trata acerca de un joven gay

ficticio, un actor menor de Hollywood llamado Jonathan, cuya fama reside en que ha sido el monstruo en películas de asesinatos seriales llamadas *The Child Minder* (*La niñera*) y a quien, al inicio de la novela, le es ofrecido un papel en una compañía itinerante de *El mago de Oz* al tiempo que empieza a sufrir demencia a consecuencia del sida. Todas estas historias versan sobre la crueldad del optimismo revelada a quienes no tienen control sobre las condiciones materiales de sus vidas, o cuya relación con la fantasía es tal que el perverso vaivén entre la fantasía y el realismo destruye, según Ryman, a las personas y a la nación.

Aquí no puedo hacerles justicia a las singularidades de lo que el optimismo posibilita e imposibilita a lo largo de todo el libro, pero quiero enfocarme en una escena que hace posible a toda la novela. En esta escena, Dorothy Gael se encuentra con un maestro sustituto, Frank Baum, en su escuela primaria rural en Kansas. "Los niños", escribe Ryman, "sabían que el Sustituto no era un verdadero maestro porque era tan suave" (Ryman 1992: 168). "Sustituto" deriva de la palabra *triumfar*, y la sensación de posibilidad relacionada al cambio está profundamente incrustada en la palabra. Un sustituto conlleva el optimismo si aún no ha sido derrotado por la vida o por los estudiantes. Entra a sus vidas como un nuevo lugar de vinculación, una posibilidad desdramatizada. Por definición es un marcador de lugar, un espacio de suspenso, un acontecimiento aleatorio. Su llegada no es personal —no está allí en lugar de alguien en particular—. La cantidad de afecto desatado a su alrededor dice algo acerca de la intensidad del impulso disponible que tienen los niños para estar menos muertos, entumecidos, neutralizados o desquiciados por el hábito; pero nada dice acerca de cómo se siente estar en tránsito entre una vida rancia y todos sus otros, o si esa sensación pudiera desembocar en algo bueno.

Por supuesto que los estudiantes con frecuencia son crueles con los sustitutos, por la emoción de lo imprevisto y al no sentir el temor o la transferencia que los vuelve dóciles o incluso deseosos de un reconocimiento que, por falta de tiempo, no puede darse. Pero este sustituto es especial para Dorothy: es un actor, como sus padres; les enseña turco; y les cuenta historias alternativas vividas en el momento y en el pasado (Ryman 1992: 171). Dorothy fantasea con Frank Baum no de forma narrativa, sino con una mezcla de placer puro y defensa: "Frank, Frank, cuando su tío le puso las manos encima" (Ryman 1992: 169); luego se reprende a sí misma por su "propia insignificancia" (Ryman 1992: 169), porque sabe "lo bello que eres y lo fea que soy y que jamás tendrías algo que ver conmigo" (Ryman 1992:

174). Dice su nombre, Frank, una y otra vez: "parecía resumir todo lo que faltaba en su propia vida" (Ryman 1992: 169). Pero frente a él ella no puede soportar la sensación de alivio de su vida que la cercanía del sustituto le proporciona. Alternadamente se eriza y derrite ante la deferencia del maestro, su amabilidad sin exigencias. Se burla de él e interrumpe la clase para ahogar su propia ternura, pero lo obedece cuando este le pide que abandone el salón y escriba algo, cualquier cosa.

Cuando regresa, aparece con una mentira, un anhelo. Su perro, Toto, ha sido asesinado por sus tíos, que lo odiaban y que no tenían comida de sobra para darle. Pero el cuento que le entrega al sustituto es un sustituto: es acerca de lo felices que son ella y Toto. Incluye oraciones acerca de cómo juegan juntos y lo exuberante que es él, corriendo de un lugar a otro, aullando "como si saludara todo" (Ryman 1992: 174). El Toto imaginario se sienta en su regazo, le lame la mano, tiene una nariz fría, se duerme en su regazo y se come la comida que la tía Em le da para él. El ensayo sugiere una vida exitosa, una vida en la que circula el amor y extiende sus simpatías, más que la vida que realmente vive, que "es como si todos estuvieran de espaldas los unos a los otros, gritando 'amor' con todas sus fuerzas, pero en la dirección equivocada, lejos los unos de los otros" (Ryman 1992: 221). Lleva las huellas de toda la experiencia buena que ha tenido Dorothy. El ensayo concluye así: "No lo nombré Toto. Ese es el nombre que le puso mi madre cuando vivía. Es igual al mío" (Ryman 1992: 175).

Toto, Dodo, Dorothy: el maestro ve que la niña se ha abierto a algo en sí misma, ha bajado una defensa, y se siente conmovido por la valentía de su reconocimiento de la identificación y la vinculación. Pero comete el error de responder miméticamente, mostrándose suave hacia ella, tal y como él imagina que ella quiere ser: "me da mucho gusto", le murmura, "que tengas algo a lo que quieres tanto como ese pequeño animal". Dorothy se enfurece ante la respuesta e insulta a Baum, pero luego desembucha todas las verdades acerca de su vida, en público, frente a los demás estudiantes. Habla sin parar acerca de su violación, el hambre que siempre siente, el asesinato de su perro y su inexpresividad: "no puedo decir nada", concluye (Ryman 1992: 176). La frase significa que nada puede hacer para cambiar las cosas. A partir de ese momento experimenta una regresión y aúlla, intenta cavar un agujero en el suelo, volverse del tamaño que siente que tiene y también convertirse, en cierto sentido, en la última cosa que amó. Después de eso, Dorothy enloquece, vive en un mundo de fantasías propio, deambulando sin hogar y liberada, en particular, de la capacidad de reflexionar sobre la

pérdida en las modalidades del realismo, la tragedia o el melodrama. Enloquece para proteger su última pizca de optimismo.

En *Was*, Baum en adelante escribe *El mago de Oz*, un regalo de posibilidades alternativas para una persona que no puede ni decir ni hacer algo para cambiar su vida a nivel material, y que ha soportado tanto que un momento de alivio de sí misma produce una fractura permanente en los géneros disponibles para su supervivencia. En "¿Qué es una literatura menor?", Deleuze y Guattari exhortan a las personas a volverse menores justo de esta forma, a desterritorializarse de lo normal al cavar un agujero en el sentido, tal y como lo harían un perro o un topo (1990). Desde esta perspectiva, la creación de un impase, un espacio de desplazamiento interno, destroza las jerarquías normales, claridades, tiranías y confusiones de conformidad a una individualidad autónoma. Esta estrategia parece prometedora en el poema de Ashbery. Pero, en "Valor de intercambio", un momento de alivio produce una defensa psicótica en contra del riesgo de perderse en el optimismo. Para Dorothy Gael, en *Was*, el optimismo del vínculo con otro ser vivo es en sí mismo la bofetada más cruel de todas.

A partir de este cúmulo, podemos entender un poco más acerca de la atracción magnética del optimismo cruel, con su supresión de los riesgos de la vinculación. Un cambio de parecer, un cambio sensorial, la intersubjetividad, o la transferencia con un objeto prometedor no pueden generar por sí solos una mejor buena vida: tampoco lo logran la colaboración de una pareja, los hermanos ni la pedagogía. Las vagas futuridades del optimismo normativo producen pequeñas interrupciones de sí como las utopías de la desigualdad estructural. Los textos que aquí hemos revisado escenifican momentos en que podría ser de otra manera, pero los cambios en el ambiente afectivo no son equiparables a la transformación del mundo. Aquí, son sólo piezas de un argumento acerca de la centralidad que tiene la fantasía optimista para la supervivencia en las zonas de una normalidad comprometida. Y esa es una forma de medir el impase de vivir en el momento avasallantemente presente ●

Traducción: Nattie Golubov

Bibliografía

- Ashbery, John, 2005, "Untitled", *New Yorker* (7), noviembre, p. 89.
Badiou, Alain, 2001, *Ethics: An Essay on the Understanding of Evil*, Peter Hallward (trad.), Verso, Londres.

- Barthelme, Donald, 1976, "I Bought a Little City", *Amateurs*, Farrar, Straus and Giroux, Nueva York.
- Benjamin, Jessica, 1994, "What Angel Would Hear Me? The Erotics of Transference", *Psychoanalytic Inquiry* 14, pp. 535-557.
- Berlant, Lauren, 1997, *The Queen of America Goes to Washington City: Essays on Sex and Citizenship*, Duke University Press, Durham, N.C.
- Berlant, Lauren, 2007, "Slow Death (Sovereignty, Obesity, Lateral Agency)", *Critical Inquiry* 23, pp. 754-780.
- Borch-Jacobsen, Mikkel, 1988, *The Freudian Subject*, Catherine Porter (trad.), Stanford University Press, Stanford.
- Browne, Sir Thomas, 2007, *Religio Medici*, Kessinger Publishing, Whitefish, Mo.
- Copjec, Joan, 1994, *Read My Desire: Lacan Against the Historicists*, MIT Press, Cambridge, Mass.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari, 1990, "What Is a Minor Literature?", en Russell Ferguson, Martha Gever, Trinh T. Minh-ha y Cornel West (eds.), *Out There: Marginalization and Contemporary Cultures*, Dana Polan (trad.), MIT Press, Cambridge, Mass.
- Freud, Sigmund, 1957, "Mourning and Melancholia", en James Strachey (ed. y trad.), *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, vol. 14, Hogarth, Londres.
- Ghent, Emmanuel, 1990, "Masochism, Submission, Surrender: Masochism as a Perversion of Surrender", *Contemporary Psychoanalysis* 26, pp. 108-136.
- Habermas, Jürgen, 1989, *The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society*, Thomas Burger (trad.), MIT Press, Cambridge, Mass.
- Hempel, Amy, 2005, *The Dog of Marriage (Stories)*, Scribner, Nueva York.
- Johnson, Barbara, 1986, "Apostrophe, Animation, and Abortion", *Diacritics* 16 (1), pp. 28-47.
- Johnson, Barbara, 1998, "Muteness Envy", en *The Feminist Difference: Literature, Psychoanalysis, Race, and Gender*, Harvard University Press, Cambridge, Mass.
- Johnson, Barbara, 2002, "Bringing Out D. A. Miller", *Narrative* (10) 1, pp. 3-8.
- Johnson, Charles, 1994, "Exchange Value", en *The Sorcerer's Apprentice: Tales and Conjurations*, Plume, Nueva York.
- Marx, Karl, 1974, *Economic and Philosophical Manuscripts*, Progress Publishers, Moscú.
- Ricco, John Paul, 2002, *The Logic of the Lure*, Chicago University Press, Chicago.
- Ryman, Geoff, 1992, *Was*, Penguin, Nueva York.
- Sedgwick, Eve Kosofsky, 2006, "Teaching/Depression", *The Scholar and the Feminist Online* 4 (2), http://www.barnard.columbia.edu/sfonline/heilbrun/sedgwick_01.htm.

- Stern, Daniel N., 2004, *The Present Moment in Psychotherapy and Everyday Life*, W. W. Norton and Company, Nueva York.
- Woolf, Virginia, 1957, *A Room of One's Own*, Harcourt, Brace and Jovanovich, Nueva York.
- Zizek, Slavoj, 2004, "Passion: Regular or Decaf?", *In These Times* 27, en: <http://www.inthesetimes.com>.
- Zizek, Slavoj, Eric L. Santner y Kenneth Reinhard, 2006, *The Neighbor: Three Inquiries in Political Theology*, Chicago University Press, Chicago.

DEBATE FEMINISTA felicita a
Semillas, Sociedad Mexicana Pro Derechos de la Mujer, A.C.,
por el Reconocimiento "Hermila Galindo", otorgado por la
Comisión de Derechos Humanos del Distrito Federal,
por su labor en la construcción de una cultura de respeto
a los derechos de las mujeres a lo largo de 21 años,
así como en el impulso de nuevos liderazgos
de mujeres indígenas y rurales.