

Entre el archivo y la vida: imágenes
Entre l'archive et la vie: images
Between archive and life: images
Tra archivo e vita: imagini



GRAN ANGULAR/GRAND ANGLE/WIDE ANGLE/GRANDANGOLARE
Temática trans* en la pantalla actual: *La Veneno*, de Javier Ambrossi y Javier Calvo, *Una mujer fantástica*, de Sebastián Lelio, *Dieter Ingenschay*

PERSPECTIVAS/PERSPECTIVES/PERSPECTIVES/PROSPETTIVE
Violencias del pedestal: bustos, autores, y masculinidades, *Valeria Wagner*

Prácticas para pensar una biopolítica de la vida en Colombia, *Bibiana Pérez González*

Periodismo musical, contracultura y modo de vida rock en la escritura de Lester Bangs, *Juan Carlos Fernández Serrato*

ENTRE EL ARCHIVO Y LA VIDA: IMÁGENES / ENTRE L'ARCHIVE ET LA VIE: IMAGES / BETWEEN ARCHIVE AND LIFE: IMAGES / TRA ARCHIVIO E VITA: IMAGINI (*Leo Cherri e Mariano López Seoane, eds.*)

Entre el archivo y la vida: imágenes, *Leo Cherri y Mariano López Seoane*

Vida contra archivo teórico-crítico. Sobre Ángel Rama y su diario, *Silvana Santucci*

Humanidades decoloniales y Weltliteratur. De Emerson a Rubén Darío, *Daniel Link*

“¡Click! Sonrisas. ¡Click! Unas poses. ¡Click! Rejas”: escenas del “show travesti” en el archivo de la prensa popular de Buenos Aires (1965-1987), *Lucía Cytryn*

Salvador Elizondo: una filología de la imagen, *Leo Cherri*
Brutales acoplamientos. Osvaldo Lamborghini, artista (visual), *Paola Cortés-Rocca*

CALEIDOSCOPIO/KALÉIDOSCOPE/KALEIDOSCOPE/CALEIDOSCOPIO
Reseñas/Critiques/Book reviews/Recensioni

WHO'S WHO

ENTRE EL ARCHIVO Y LA VIDA:
IMÁGENES

Leo Cherri y Mariano López Seoane

El colapso de los metarrelatos que solían organizar y dar sentido a nuestra historia ha producido una multiplicación de historias menores y, en consecuencia, ha animado a los estudiosos a replantearse las formas en que se habían estructurado con anterioridad las cronologías, la periodización, las epistemologías e incluso campos enteros del conocimiento. Esta transformación ha tenido un doble impacto en los archivos. En primer lugar han incluido documentos y materiales hasta entonces ignorados por las disciplinas tradicionalmente vinculadas al archivo, lo que ha dado lugar a la aparición de nuevas concepciones y definiciones del archivo y sus límites. En segundo lugar, más allá del mundo académico y en la esfera pública en general, distintos grupos y comunidades han empezado a utilizar los archivos existentes y a crear otros nuevos para sostener sus propias agendas culturales y políticas. Desde hace años, las comunidades indígenas de las Américas hacen uso de archivos coloniales para apoyar sus reivindicaciones de propiedad sobre tierras ancestrales. Del mismo modo, distintos archivos que conservan documentos producidos por el aparato represivo del Estado (Archivo Nacional de la Memoria de Argentina, Centro Documental de la Memoria Histórica de España, Archivo Histórico de la Policía Nacional de Guatemala) han sido utilizados por activistas y abogados durante juicios contra el Estado con el objetivo de buscar la reparación histórica de las víctimas.

Co-publicada por / Co-publiée par
Co-published by / Co-pubblicata da
Departament de Teoria dels Llenguatges i Ciències de la Comunicació (UVEG) & The Global Studies Institute (UniGe)

Directores/Directeurs/
Editors-in-Chief/Direttori
Giulia Colaizzi (UVEG)
Jenaro Talens (UniGe/UVEG)

Consejo de dirección/
Comité de direction/
General Editors /
Comitato direttivo
Pilar Carrera (UC3M)
Nicolas Levrat (UniGe)
Sergio Sevilla (UVEG)
Santos Zunzunegui (UPV/EHU)

Secretaría de redacción/
Secrétariat de rédaction
Executive secretary
Segreteria esecutiva
Silvia Guillamón (UVEG)

Responsable Web /Direction du site
Web Director / Webmaster
Violeta Martín Núñez

Maquetación / Mise en page
Layout / Impagazzione
Martín Gráfico

Consejo de redacción/*Consejo asesor
Conseil de rédaction/*Conseil consultatif
Editorial Board/*Advisory Board
Redazione/*Comitato consultivo
*Korine Amacher (UniGe),
Manuel de la Fuente (UVEG)
*Juan Carlos Fernández Serrato (US),
Josep Lluís Gómez Mompert (UVEG),
Carlos Hernández Sacristán (UVEG),
*Aude Jehan (UniGe),
†Jorge Lozano (UCM),
*Luis Martín-Estudillo (UI),
Antonio Méndez Rubio (UVEG)
Carolina Moreno (UVEG),
Santiago Renard (UVEG),
*Pedro Ruiz Torres (UVEG),
*René Schwok (UniGe),
*Nicolas Spadaccini (UMN),
†Manuel Talens (Tlaxcala-int.org),
Manuel E. Vázquez (UVEG),
*Imanol Zumalde (UPV-EHU)

Comité científico / Comité scientifique / Scientific Committee / Consiglio scientifico

†Ana Amado (UBA), Wladimir Belerowitch (UniGe/EHESS, Paris), Enrique Bordes (UPM), Philippe Braillard (UniGe), Rodrigo Browne Sartori (UACH), †Omar Calabrese (UNISI), José Luis Castro de Paz (USC), Pio Colonnello (UNICAL), Tom Conley (Harvard), Teresa de Lauretis (UCSC), Carlos del Valle (UFRO), Pascal Dethurens (UNISTRA), Frieda Ekotto (UMICH), †Paolo Fabbri (IUAV), Juan Antonio García Galindo (UMA), Charles Genequand (UniGe), Juan José Gómez Cadenas (IFIC-CSIC/CERN), Antonio Gómez-Moriana (SFU), Jesús González Requena (UCM), Ana Goutman (UNAM), Ute Heidmann (UNIL), Pilar Hernández (IFIC-CSIC), Yves Hersant (EHESS, Paris), Renate Holub (UCB), Daniel Jorques (UVEG), †Thomas E. Lewis (UI), Tomás López-Pumarejo (Brooklyn College, CUNY), Silvestra Mariniello (UdeM), Javier Marzal (UJI), Ana Merino (UI), José Antonio Mingolarra (UPV-EHU), Leticia Mora (IATA-CSIC), Miquel de Moragas (UAB), Alberto Moreiras (TAMU), Laura Mulvey (Birkbeck College), Jesús Navarro Faus (IFIC-CSIC), Winfried Nöth (Uni-Kassel), Nzachée Noubissi (UCAD), Manuel Palacio (UC3M), José Luis Pardo (UCM), †Eduardo Peñuela Cañizal (UNIP), Francesca R. Recchia Luciani (UBari), Lanz Renzmann (RGU), Giuseppe Richeri (USI), Miquel Rodrigo Alsina (UPF), José Romera Castillo (UNED), José F. Ruiz Casanova (UPF), Lucia Santaella (PUCSP), †Víctor Silva Echeto (UNIZAR), Pierre Souyri (UniGe), Victor I. Stoichita (UNIFRI), Pau Talens-Oliag (UPV), Peeter Torop (UT), María Tortajada (UNIL), Pablo Valdivia (RUG), Patrizia Violi (UNIBO), Ricardo Viscardi (UDELAR), Valeria Wagner (UniGe), Luis Veres (UVEG), Teresa Vilarós (TAMU) Slavoj Žižek (UL), Nicolas Zufferey (UniGe)

Editores asociados / Éditeurs associés / Associate editors / Editori associati

María Aparisi (UVEG), Alessia Biava (UniGe), Marc Roissard de Bellet (UniGe), †Vicente Forés (Fundación Shakespeare), Awatef Ketiti (UVEG)

Abreviaturas / Abréviations / Abbreviations / Abbreviazioni

Birkbeck: Birkbeck College, University of London / CUNY: City University of New York / EHESS: École de Hautes Études en Sciences Sociales, Paris / Harvard: Harvard University / IATA-CSIC: Instituto de Agroquímica y Tecnología de Alimentos-Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Valencia / IFIC-CSIC: Instituto de Física Corpuscular-Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Valencia / IUAV: Istituto Universitario di Architettura, Venezia / PUCSP: Pontificia Universidade Católica de São Paulo / RUG: Rijksuniversiteit Groningen / SAIS-JHU: The Paul H. Nitze School of Advanced International Studies-Johns Hopkins University / SFU: Simon Fraser University, Canada / TAMU: Texas A&M University / TLAXCALA: www.tlaxcala-int.org / UAB: Universitat Autònoma de Barcelona / UACH: Universidad Austral de Chile / UB: Universitat de Barcelona / UBA: Universidad de Buenos Aires / UBari: Università degli Studi di Bari Aldo Moro / UCAD: Université Cheik Anta Diop, Dakar, Sénégal / UCB: University of California, Berkeley / UCM: Universidad Complutense, Madrid / UC3M: Universidad Carlos III, Madrid / UDELAR: Universidad de la República, Uruguay / UFRO: Universidad de la Frontera, Temuco / UI: University of Iowa / UJI: Universitat Jaume I / UL: University of Ljubljana / UMA: Universidad de Málaga / UMICH: University of Michigan / UMN: University of Minnesota / UNIP: Universidad Paulista, Brasil / UNICAL: Università degli Studi di Calabria / UNISI: Università degli Studi di Siena / UNISTRA: Université de Strasbourg / UNAM: Universidad Nacional Autónoma de México / UNED: Universidad Nacional de Educación a distancia / UNIBO: Università di Bologna / UNIZAR: Universidad de Zaragoza / UNIFRI: Université de Fribourg / UniGe: Université de Genève / Uni-Kassel: Universität Kassel / UNIL: Université de Lausanne / UPF: Universitat Pompeu Fabra / UPM: Universidad Politécnica de Madrid / UPV: Universitat Politècnica de València / UPV-EHU: Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea / US: Universidad de Sevilla / USC: Universidade de Santiago de Compostela / UCSC: University of California, Santa Cruz / USI: Università della Svizzera italiana / UT: Tartu Ülikool

Revista indexada en



Diseño/Maquette/Art Work/Disegno grafico

© Abbé Nozal, 2011

En cubierta / Dans la couverture / On the cover / In copertina: *Il senso fugge*, cm 24,5x10,5, inchiostri, pigmenti e acquarelli su carta

© Luciano Ponzio, 2005

ISSN: 2174-8454

e-ISSN: 2340-115X

Depósito legal: V-3469-2011

Imprime: Martín Gràfic

Tel.: 963 730 882 · 963 730 916

info@martingrafic.com

martingrafic.com

ÍNDICE / TABLE DES MATIÈRES
 CONTENTS / INDICE
 Vol. 25 (2023)



| | |
|--|---|
| GRAN ANGULAR/GRAND ANGLE/WIDE ANGLE/GRANDANGOLARE Temática trans* en la pantalla actual: <i>La Veneno</i>, de Javier Ambrossi y Javier Calvo, <i>Una mujer fantástica</i>, de Sebastián Lelio Dieter Ingenschay 5 | Brutales acoplamientos. Osvaldo Lamborghini, artista (visual) Paola Cortés-Rocca 99 |
| PERSPECTIVAS / PERSPECTIVES / PERSPECTIVES / PROSPETTIVE Violencias del pedestal: bustos, autores, y masculinidades Valeria Wagner 19 | CALEIDOSCOPIO/KALÉIDOSCOPE/KALEIDOSCOPE/CALEIDOSCOPIO Reseñas/Critiques/Book reviews/Recensioni Asier Aranzubia, <i>Conexiones. Un diálogo con Santos Zunzunegui</i> José Antonio Planes Pedreño 111 |
| Prácticas para pensar una biopolítica de la vida en Colombia Bibiana Pérez González 31 | Manuel Asensi Pérez, <i>Lacan para multitudes o por qué no se puede vivir sin Lacan</i> José Guillermo Martínez Verdú 113 |
| Periodismo musical, contracultura y modo de vida rock en la escritura de Lester Bangs Juan Carlos Fernández Serrato 39 | Paulino Viota, <i>Jean-Luc Godard. 60 años insumiso</i> Imanol Zumalde 115 |
| DOSSIER: ENTRE EL ARCHIVO Y LA VIDA: IMÁGENES (LEO CHERRI Y MARIANO LÓPEZ SEOANE, EDS.) / ENTRE L'ARCHIVE ET LA VIE: IMAGES (LEO CHERRI ET MARIANO LÓPEZ SEOANE, EDS.) / BETWEEN ARCHIVE AND LIFE: IMAGES (LEO CHERRI AND MARIANO LÓPEZ SEOANE, EDS.) / TRA ARCHIVIO E VITA: IMAGINI (LEO CHERRI E MARIANO LÓPEZ SEOANE, EDS.) Entre el archivo y la vida: imágenes Leo Cherrí y Mariano López Seoane 55 | Luis Martín-Estudillo, <i>Goya and the Mystery of Reading</i> José Pablo Barragán 119 |
| Vida contra archivo teórico-crítico. Sobre Ángel Rama y su diario Silvana Santucci 59 | Antonio Méndez Rubio, <i>La escucha actual</i> Ana Sedeño 123 |
| Humanidades decoloniales y Weltliteratur. De Emerson a Rubén Darío Daniel Link 67 | Alberto Moreiras, <i>Uncanny Rest: For Antiphilosophy</i> Rafael Fernández López 127 |
| “¡Click! Sonrisas. ¡Click! Unas poses. ¡Click! Rejas”: escenas del “show travesti” en el archivo de la prensa popular de Buenos Aires (1965-1987) Lucía Cytryn 77 | Juan Carlos Fernández Serrato, <i>Hacia una teoría del pop</i> Rosario Pérez Cabaña 131 |
| Salvador Elizondo: una filología de la imagen Leo Cherrí 87 | Jenaro Talens, <i>Con los cinco sentidos. Mono(dia)logar, mirar, leer, escuchar, pensar</i> Domingo Sánchez-Mesa Martínez 135 |
| | Santos Zunzunegui. <i>Derivas. Mis Historias de Cine III</i> Ignazio Gastaka-Eguskiza 143 |
| | WHO'S WHO 147 |
| | COMPROMISO ÉTICO/CODE DE DÉONTOLOGIE ETHICAL STATEMENT/DICHIARAZIONE DI ETICA 153 |
| | NORMAS DE EDICIÓN/RÈGLES D'ÉDITION PUBLICATION GUIDELINES/NORME DI REDAZIONE 163 |



GRAN ANGULAR
GRAND ANGLE
WIDE ANGLE
GRANDANGOLARE

Temática *trans** en la pantalla actual: *La Veneno*, de Javier Ambrossi y Javier Calvo, *Una mujer fantástica*, de Sebastián Lelio¹

Dieter Ingenschay*

Titre / Title / Titolo

Thématique *trans* à l'écran actuel
 Trans issues on today's screens
 Tematica *trans* sugli schermi contemporanei

Resumen / Résumé / Abstract / Riassunto

La exitosa serie de televisión española *La Veneno* (dir. J. Ambrossi/ J. Calvo, Atresplayer, a partir de marzo de 2020) narra la vida de la prostituta transexual Cristina Ortiz («La Veneno») y paralelamente la transición de la periodista Valeria Vegas, que también escribió la «autobiografía» de la Veneno. Por un lado, la serie confirma los prejuicios y estereotipos heteronormativos sobre las mujeres *trans**; por otro, ha promovido decisivamente la visibilidad de la comunidad *trans** en un momento políticamente crucial del desarrollo social. Algunxs criticxs (como Elizabeth Duval) han señalado y descrito este dilema. Con la figura de Valeria, aparece un tipo diferente y moderno de mujer *trans**. La premiada película de S. Lelio, *Una mujer fantástica* (Chile, 2017) demuestra que la representación de las mujeres *trans** en la pantalla también puede evitar por completo los estereotipos tradicionales.

La série télévisée espagnole à succès *La Veneno* (réal. J. Ambrossi/ J. Calvo, Atresplayer, à partir de mars de 2020) raconte l'histoire de la vie de la prostituée transsexuelle Cristina Ortiz («La Veneno») et, en parallèle, la transition de la journaliste Valeria Vegas, qui a également écrit «l'autobiographie» de la Veneno. La série confirme d'une part les préjugés et stéréotypes hétéronormatifs sur les femmes *trans**, elle a d'autre part favorisé de manière décisive la visibilité de la communauté *trans** à un moment politiquement central. Des critiques (comme Elizabeth Duval) ont constaté et décrit ce dilemme. Avec le personnage de Valeria, c'est un nouveau type de femme *trans**, moderne, qui est mis en lumière. Le film de S. Lelio, *Una mujer fantástica* (Chili, 2017), qui a reçu de nombreux prix, montre que la représentation des femmes *trans** à l'écran peut aussi, fondamentalement, éviter les stéréotypes traditionnels.

¹ Este ensayo forma parte del Proyecto de Investigación MASDIME («Memorias de las masculinidades disidentes en España e Hispanoamérica», PID2019-106083GB-I00) del Ministerio de Ciencia e Innovación.

* Humboldt Universität, Berlín

The successful Spanish television series *La Veneno* (dir. J. Ambrossi/ J. Calvo, Atresplayer, since March 2020) tells the life story of the transexual sex-worker Cristina Ortiz («La Veneno») and in parallel the transition of journalist Valeria Vegas, who also wrote Veneno's «autobiography». On the one hand, the series confirms heteronormative prejudices and stereotypes about *trans** women; on the other hand, it has decisively promoted the visibility of the *trans** community at a politically pivotal moment in social development. Critics (such as Elizabeth Duval) have noted and described this dilemma. With the figure of Valeria, a different, modern type of *trans** woman comes into view. S. Lelio's highly awarded film *Una mujer fantástica* (Chile, 2017) shows that the representation of *trans** women on screen can also, quite fundamentally, avoid the well-known stereotypes.

La serie televisiva di successo *La Veneno* (dir. J. Ambrossi/ J. Calvo, Atresplayer, andata in onda nel 2020) narra la vita della prostituta transessuale Cristina Ortiz («La Veneno») e, in parallelo, la transizione della giornalista Valeria Vegas, autrice della «autobiografia» della Veneno. Da un lato la serie conferma i pregiudizi e gli stereotipi eteronormativi sulle donne *trans**; dall'altro ha reso possibile in maniera decisiva la visibilità della comunità *trans** in un momento politico cruciale del dibattito sociale in corso. Tale dilemma è stato segnalato e descritto nella riflessione critica (è il caso di Elizabeth Duval). Con la figura di Valeria appare un tipo differente e moderno della donna *trans**. Il film di S. Lelio, *Una mujer fantástica* (Cile, 2017), premiato con vari riconoscimenti internazionali, dimostra che anche nella rappresentazione delle donne *trans** sul grande schermo è possibile evitare del tutto gli stereotipi tradizionali.

Palabras clave / Mots-clé / Keywords / Parole chiave

La Veneno, Mujeres *trans** en la pantalla, TERF (transexclusividad).

La Veneno, Femmes *trans** sur l'écran, TERF (transexclusivité).

La Veneno, *Trans** women on the screen, TERF (transexclusivity).

La Veneno, Donne *Trans** sullo schermo, TERF (femminismo radicale transexcludente).

1. Personas trans* en el cine y en la sociedad - un debate actual

En su análisis de personajes lgbtiq+ en las series de televisión española entre la Transición y el gobierno de Zapatero, Fran Zurian destaca la función de los relatos televisivos como «instrumento de transformación del imaginario común social» y su «alto valor 'educativo'» (243). Dentro de las 17 series que analiza, constata una creciente «normalización» de temas y protagonistas sexualmente disidentes. Sin embargo, la presencia de la temática *trans** queda bastante restringida, porque sólo tras el final de la era Zapatero empieza el fuerte incremento de lo *trans** que se nota hoy. «Lo *trans** está en boca de todos», observa Elizabeth Duval en el prefacio de su ensayo *Después de lo trans* (25), refiriéndose sobre todo a la discusión académica y artística, pero a la vez política, provocada por la llamada «Ley trans» que Irene Montero, ministra de Igualdad en el Gobierno español de Pedro Sánchez, había preparado y que el Congreso de los Diputados aprobó definitivamente en febrero de 2023, después de un enconado debate político. Esta intensa discusión se había desencadenado años antes por diversas propuestas de leyes integrales en ciertas regiones autónomas (en Andalucía en 2014 o en Madrid en 2016). Al nivel nacional, la «Ley trans» introduce la libertad para cambiar el nombre y el sexo en su DNI solo con su voluntad y sin las condiciones restrictivas –médicas o psicológicas– impuestas en otras sociedades. Con este reglamento, España se convierte en el decimosexto país del mundo que permite la reasignación de género, pero la actualidad del tema no está limitada a España, sino ha llegado a la legislación en diferentes países europeos.

Lo *trans** también domina una parte del mundo mediático actual. La crecida presencia de personas *trans** en las series europeas de televisión se refleja en el volumen *Trans* Time*, editado por Danae Gallo González: «Public interest in *trans** lives has increased considerably, in particular since 2014. Research projects [...], broadcasted and digital media productions, documentaries as well as fictional literature or films [...] have raised the

public awareness for lived *trans** realities» (8). El más reciente de estos estudios enfoca a las personas *trans** en nueve series televisivas españolas, emitidas entre 1991 y 2021 (Suárez Mateu / Téllez Infantes / Eloy Martínez Guirao)², entre ellas una sola con un protagonista *F to M* (*Las chicas del cable*) y otra con un niño/ un adolescente *trans** (de 13 años, *Hospital Central*). En el libro de Gallo González y en las reflexiones siguientes, la noción de persona *trans** se entiende como un concepto sombrilla (*umbrella concept*) que comprende varias formas de expresión de deseos o de (auto)definiciones sexuales: travestismo y transvestismo, transformismo, transgénero, transexualidad, transfeminismo, sin indagar particularmente en reflexiones teóricas –sociales, socio-políticas, biopolíticas y antropológicas– o personales, individuales. En principio, la realidad *trans** no es un fenómeno nuevo, pero ha sido ignorado o marginado en España –según la afirmación de Rafael Mérida (2016)– hasta la década de los 1970. Y el mismo Mérida destaca que la capitalidad *trans** de una ciudad como Barcelona, por ejemplo, no radicaba solo en su subcultura nocturna, sino también en el protagonismo que el cine le atribuyó. De hecho, el cine parece reflejar de forma ejemplar la transfobia tradicional y el paulatino proceso de su superación, todavía en vía de realización. Resulta que el tema *trans** ya aparece durante tiempos pre-franquistas y franquistas. Un inventario provisional muestra el papel importante de un director de cine español emblemático de la transición posfranquista, Pedro Almodóvar. Las películas españolas con temática *trans**³ se pueden leer como un sismógrafo del trato de la sociedad con este grupo de personas y

² Se trata de las series siguientes: *Farmacia de Guardia* (1991-1999), *Aquí no hay quien viva* (2003-2006), *El Síndrome de Ulises* (2007-2008) y su continuación *La que se avecina*, *Hospital Central* (2000-2012), *Las chicas del cable* (2017-2020), *Cuéntame cómo pasó* (desde 2001), *Vis a vis* (2015-2019) y *Todo lo otro* (2021). La serie comentada en seguida, *La Veneno*, se menciona brevemente, pero queda fuera de las producciones analizadas sistemáticamente por Suárez Mateu / Téllez Infantes / Eloy Martínez. Cuatro de estas series (*Farmacia de Guardia*, *Hospital Central*, *Aquí no hay quien viva* y *El Síndrome de Ulises*) se describen también en el artículo de Zurian (2018).

³ Entre ellas: Jaime de Armiñán, *Mi querida señorita* (1972); Vicente Aranda, *Cambio de sexo* (con Bibi Andersen; 1977); José Jara, *El Transexual* (1977); José M^e Gutiérrez Santos, *Pepe, no me des tormento* (1981); Antonio Giménez Rico, *Vestida de azul* (1983); Pedro Almodóvar, *La ley del deseo* (1987); Bigas Luna, *Las edades de Lulú* (1990); Pedro Almodóvar, *Todo sobre mi madre* (1999); Pedro Almodóvar, *La mala educación* (2004); 2005 Ramón Salazar, *20 centímetros* (2005); 2011 Pedro Almodóvar, *La piel que habito* (2011); Javier Ruiz Calderas, *Tres bodas de más* (2013)...

de su desarrollo. El cine del resto de Europa, como el las pantallas del mundo anglófono y latinoamericano, han retomado el tema de personas *trans** en un número mucho más grande de películas y de series que no hace falta presentar aquí.

Sin embargo, me parece útil repasar brevemente algunos momentos clave de la discusión teórica de lo *trans**. Mientras que el primer estudio importante de estudios culturales, *Vested Interests* de Marjorie Garber investiga fenómenos de transvestismo (y, hasta cierto punto, transgénero) desde un punto de vista cultural, la discusión se intensifica en el nuevo milenio, nutriéndose sobre todo de aspectos sociales y psicológicos (Gramson; Giberti; Vendrell Ferré). Hasta hoy día la discusión teórica del mundo *trans** y de su papel dentro de los grupos *lgbtiq+* sigue vigente; (baste mencionar, en el mundo hispánico, las publicaciones de García Becerra, Missé/Coll-Planas, Guasch/Mas, Mérida/Peralta 2015, Mérida 2016 y 2020, Cueva Pérez, , Preciado 2022). Es sumamente importante que algunxs investigadorxs *trans** han puesto de manifiesto la actualidad de la situación desde perspectivas personales, desde la propia experiencia, entre ellas Raewyn Connell y Elizabeth Duval o los *F to M* Jack Halberstam (2018), y Paul B. Preciado; éste último con sus «crónicas del cruce» (2019), con *Dysphoria mundi* (2022) y con su película autoficcional *Orlando, ma biographie politique* (2023). La posición de estas personas tiene el apoyo de Judith Butler que ya en 2000 afirma que las personas *trans** tienen una función clave para la resistencia de los cuerpos, ya que la coincidencia de sexo, género, deseo e identidad no es natural, sino construida, impuesta y decretada (Butler, 2000). En una entrevista del periodista *trans** Cristian Williams, Butler destaca explícitamente el derecho a la reasignación del género (Butler, 2015). Si mientras tanto existe un largo consenso sobre esta posición dentro de la comunidad *lgbtiq+*, de los estudios *queer* y transfeministas (entre otros: Shapiro; Feinberg; Stryker/Whittle; Stryker Mérida 2020, Mayor/Araneta et al.; Duval; Faye) los ataques a personas y conceptos *trans** entraron últimamente en una nueva dimensión en consecuencia del movimiento «transexcluyente» («TERF», v. abajo, párrafo 4).

2. «La Veneno»: ideas *trans** para todo el mundo

La serie dramática televisiva española *La Veneno*, emitida en ocho capítulos de 50 minutos a partir de marzo de 2020, se convirtió rápidamente en la más vista del servicio Atresplayer. Presenta aspectos de la biografía de Cristina Ortiz Rodríguez (1964-2014) que, con el apodo «La Veneno», fue probablemente el icono *trans** más conocido de la televisión española. Su historia, tal y como la serie la cuenta y presenta, fue creada y desarrollada por los directores Javier Ambrossi y Javier Calvo que pronto asumieron un papel destacado en el campo de la materia *trans** en la pantalla chica ibérica. Danae Gallo González comenta: «Since 2019, the projection of transness has passed mostly into the hands of *los Javis*, Javier Calvo and Javier Ambrosi [sic], a gay and *trans** ally couple behind the cameras» (Gallo González 162). Debido a la pandemia de la Corona, la producción y la posproducción sufrieron ciertos retrasos. Los tres primeros episodios («La noche que cruzamos el Mississippi» – título que retoma un programa de televisión de los 1990 –, «Un viaje en el tiempo» y «Acaríciame») se estrenaron también en forma de película de pantalla grande en septiembre de 2020. Toda la serie representa una especie de *biopic* de su protagonista, con la particularidad de que incluye de forma paralela la vida –sobre todo el tránsito– de otra persona, de la periodista (y desde hace poco novelista) Valeria Vegas (*1985). Vegas es a la vez la autora de lo que se llama las «memorias», o sea la autobiografía, de Cristina Ortiz. (El caso famoso de una autobiografía «queer» escrita por otra persona que no es la protagonista misma es *The Autobiography of Alice B. Toklas*, escrita por su pareja Gertrude Stein, y –en el paradigma *trans**– Rafael Mérida nos informa que Pilar Matos es la autora de la «autobiografía» de Dolly van Doll; cf. Mérida 2020: 65).

Entonces, en 2016, Valeria Vegas publicó *¡Digo! ni puta ni santa: Las memorias de La Veneno*; un libro tenue de 150 páginas, de estilo fácil (que probablemente podría ser muy bien el estilo de Cristina Ortiz misma), ilustrado con un gran número de fotos. Pocas de éstas provienen

de la infancia de 'Joselito', como los padres Ortiz habían bautizado a su niño, –la mayoría son fotos estilo *pin-up* de la Veneno, en posturas y posiciones llamativamente sexualizadas (siguiendo modelos de estrellas de este tipo como Amanda Lepore y otras). Con la exuberancia barroca de tetas enormes, con un maquillaje exagerado, con pelucas impresionantes y con sus gestos y posturas de *vamp*, estas fotos forman cierto contraste con la dicción seca, el estilo sobrio y el contenido a veces triste del texto mismo de las memorias. La autoría del relato de su vida, la Veneno la reivindica para sí cuando en la segunda entrega de la serie televisiva («Un viaje en el tiempo») aclara (cierto: al nivel de la ficción de la serie): «Mi historia, la cuento yo».

En comparación con la escasa narración de *¡Digo! Ni puta ni santa*, «Los Javis» han exornado la vida de la Veneno, tal y como la serie de televisión la presenta, de muchísimas retrospecciones y profundizaciones, saltos y comentarios. Empiezan en los años 1964-1973, época de infancia que la protagonista, nacida como «Joselito», vivió en la España rural del tardofranquismo. Se enfoca la mala relación con la madre, persona dura, con la familia complicada y un pueblo hostil, con imágenes de la primera comunión, cuando un Joselito 'afeminado' se había cortado el vestido blanco a la altura de las rodillas. Luego presenta al chico como víctima de ataques homofóbicos durante el carnaval de 1977. En esta misma entrega vemos, en clara función de contraste, unas escenas que se pasan unos cuarenta años más tarde: el diálogo de la estudiante Valeria Vegas con su madre que declara su solidaridad con los sentimientos y deseos de su hija ante el proyecto de su reajuste de género, y otro encuentro de Valeria con su profesora igualmente comprensiva y patrocinadora. Dentro de un mismo episodio se ve de forma muy obvia el cambio de las circunstancias a lo largo de los decenios que separan a ambas personas. Parece lógico que Cobo-Durán y Otero-Escudero consideren a Valeria como «contrapunto diacrónico» de la Veneno (Cobo-Durán y Otero-Escudero 88).

De joven, Joselito se marchó de su pueblo en búsqueda de una escena que hoy llamaríamos *lgbtqi+* en ciudades más grandes (València, Torremolinos, Madrid, más tarde

Bangkok). El capítulo 4 («La maldición de la Onasis») muestra una escena en la que echan al Joselito adolescente de su trabajo como enfermero en un hospital por vestirse de forma supuestamente indecente. En 1993 conoce a «Cristina Onasis», mujer *trans**, quien le procura los medicamentos del tratamiento hormonal, y –apodada «La Veneno»– empieza a trabajar en Parque Oeste de Madrid donde hoy una placa conmemorativa recuerda su persona y su función en el contexto de la igualdad de derechos de personas *trans**. Así, acaba ganando dinero como trabajadora sexual y encuentra una nueva familia entre las numerosas compañeras *trans**. Su vida cambiará radicalmente cuando un día, en 1996, Facla Sainz, una periodista de televisión, graba un reportaje sobre la vida nocturna en el parque. De la noche a la mañana, la Veneno se convierte en una estrella verdadera y auténtica, en uno de los símbolos de la posmovida española, y pronto en un personaje imprescindible del programa de televisión «Esta noche cruzamos el Mississippi» del presentador Pepe Navarro. «Los Javis» retoman este título para el primer episodio de la serie.

En la quinta entrega («Cristina a través del espejo»), la protagonista encuentra a sus padres en el estudio de televisión de Pepe Navarro –un encuentro poco logrado que revela la falta de discreción o decencia en el mundo televisivo ficticiamente 'real'. Como pionera de la representación de una mujer *trans** en la España de la posmovida, la serie no le concede a Cristina Ortiz un espacio privado; se espectaculariza más bien la vida más íntima de la Veneno con un enorme lujo de detalles. Para ofrecer un relato fidedigno de la vida de la persona, tres actrices diferentes *trans** están implicadas en la actuación: Jedet (Carmen Jedet Izquierdo Sánchez) la representa en su época pre-hormonización hasta los 27 años, Daniela Santiago entre 27 y 42, e Isabel Torres desde los 42 hasta la muerte de la estrella, la época más difícil del personaje después de salir de la cárcel. Por ende, Torres tenía que representar a una persona rota, con sobrepeso enorme, pero que finalmente logró recuperarse. La serie fue galardonado con el Premio Ondas así que con el Premio Fotogramas de Plata y recibió un eco mediático considerable sobre todo en la comunidad *queer* del país.

El personaje de Valeria Vegas (interpretada por Lola Rodríguez) se convierte en la segunda protagonista de la serie. Ella es más que una entre las compañeras, amigas o enemigas *trans** de la Veneno que forman todas una especie de «gueto» (según Cobo-Durán y Otero-Escudero 93), y Valeria es la única entre ellas que no tiene contacto con el mundo de la prostitución. Su papel destacado se debe a su función estratégica dentro de la construcción de la serie: la historia de la transición de Valeria – tan distinta de la de la Veneno – se inspira no obstante en larga medida en el modelo de Cristina Ortiz, tal y como Valeria la había visto en los programas televisivos de los años 1990.

En su análisis semiótico de la serie, Sergio Cobo-Durán y Sofía Otero-Escudero examinan en detalle la representación de estas dos mujeres *trans**, especialmente las escenas sexuales clave. También reconocen que Valeria tiene la función de una segunda protagonista y profundizan las diferencias entre ambas figuras *trans**, diferencias que resultan por un lado del lapso temporal (de más de veinte años) entre las respectivas transiciones, y, en la realización concreta de la serie, de una visión diferente de la sexualidad de las personas *trans**. Llegan a la conclusión de que la Veneno sigue aferrada a los paradigmas de una sexualidad masculina, heterocéntrica, cuando la cámara filma el acto sexual con Antonio, su pareja, hombre cis y activo, mientras que la sexualidad de la Veneno está reducida a la presentación de sus enormes pechos. En las tomas de Valeria sin embargo, el ángulo de la cámara desempeña un papel completamente distinto: capta la imagen de la joven mujer *trans** en un espejo, lo que permite, según Cobo-Durán y Otero-Escudero, mirar no a los ojos de Valeria, sino con sus ojos. Con esta distinción retoman una definición de la mirada transgénero propuesta por Halberstam («a nonfetishistic mode of seeing the transgender body – a mode that looks with, rather than at, the transgender body and cultivates the multidimensionality of an indisputably transgender gaze», Halberstam 2005, en Cobo-Durán y Otero-Escudero 90). Para resumir: Mientras que las relaciones sexuales de la Veneno son – según lxs autorxs – «heteronormativas y cisonormativas» (Cobo-Durán y Otero-Escudero 87) y su vida está marcada por «abusos, violaciones y agresiones» (88), el tránsi-

to de Valeria «se representa en la serie de forma positiva» (Cobo-Durán y Otero-Escudero 92).

Un eco del encuentro de la periodista Faela Sainz que saca a Cristina Ortiz de su anonimato aparece, con un desfase de muchos años, cuando la Veneno conoce a Valeria Vegas. Primero, Valeria logra hablar con Cristina, el gran ídolo de su juventud, y luego trabar amistad con ella. En seguida, la relación entre las dos cambia la vida de ambas, más allá del acto de escribir la mencionada (auto) biografía. La Veneno se esfuerza por enseñar a quienes la rodean que se identifiquen como mujeres, como ella lo había hecho. En este sentido, este personaje que proviene de los «bajos fondos» de la sociedad logra enseñar a una estudiante universitaria, una joven de la clase media/media alta, la perspectiva consistente de la vida ‘verdadera’. Gracias a la lección de la Veneno, Valeria se arma de valor para vivir como mujer a partir de entonces.

Así, la serie está ambientada en esa capa del *demimonde* madrileño que durante mucho tiempo se asoció automáticamente a las mujeres transexuales: el ambiente de la prostitución callejera, que no se limitaba en absoluto a la Casa de Campo. (Recuerdo que, durante una estancia en la Residencia de estudiantes en 1992, yo volvía del teatro a altas horas de la noche y vi a unas graciosas personas, travestis, cerca de la embajada argentina, a los que saludé, agitando los brazos hasta que me di cuenta de que se prostituían allí, en este barrio tan burgués, a corta distancia de la Residencia de estudiantes lorquiana ...).

3. La Veneno - ¿artefacto misógino u obra emancipadora?

Frente a la crecida actualidad del tema *trans** en la pantalla grande y chica, se impone la cuestión sobre los efectos emancipadores o «educativos» de estas películas y series (mencionados por Zurian). Muchas veces se ha destacado el efecto pedagógico o ilustrador de series norteamericanas como *TransParents*, llevando el destino incluso de personas con un *coming out* tardío a la esfera pública (pero fue a la vez una serie muy criticada por su actor su-

puestamente misógino). Sin embargo, algunas investigaciones han probado que en la larga historia de la temática *trans**, la mayor parte de las representaciones mediáticas menosprecian, ridiculizan o deshumanizan al individuo *trans**, sobre todo a las mujeres *trans**, –baste remitir a un *paper* sobre la representación de personas *trans** en el cine y el impacto de esta representación en las vidas reales, publicado por Noah J. Donnelly (Donnelly s.a.).

Cierta crítica ha planteado que el guión y la realización de *La Veneno* con su gran éxito público y su fuerte eco mediático hayan servido a profundizar el conocimiento de la vida de personas *trans** en el momento de un intenso debate público que, por su parte, ayudaba a preparar un cambio significativo en la legislación española. Existen, por ende, buenos motivos para interpretar la serie como una obra con función emancipadora. Por el otro lado no se puede ocultar que numerosos estereotipos y prejuicios contra las mujeres *trans** se tematizan, en el plano argumental, en los diálogos de las personas y en el lenguaje visual tan llamativo: Cristina Ortiz aparece como una criatura obsesionada por el sexo, una vampiresa devoradora de hombres y al mismo tiempo una mujer no emancipada que, por ejemplo, no logra separarse de Antonio, su despiadado amante machista italiano. Importa que no se muestra exclusivamente la cara hermosa de la medalla, por ejemplo en el contexto de los tratamientos de la cirugía plástica. En algunas escenas aparecen las caras de las amigas de la protagonista completamente deformadas por las inyecciones e intervenciones, y se ve a la misma Cristina como persona mutilada por el maltrato químico y físico durante su estancia en la cárcel.

El problema de si la serie y sus protagonistas funcionan de forma educativa o si afianzan los prejuicios, afecta también a Cobo-Durán y Otero-Escudero; ellxs concluyen:

En resumen, ... se observa un fomento de la visibilidad del colectivo trans en la serie Veneno. No obstante, aunque a través del análisis del personaje de Valeria se advierten ciertos aspectos de representación positiva, estos se ven justificados por la diferencia temporal [...]. Respecto a la corporalidad además, se perpetúa la tradición normativa que sitúa a las personas en categorías estancas, [...] como si las lógicas binarias impulsaran a los cuerpos a situarse en los extremos. (Cobo-Durán y Otero-Escudero 94)

Entonces, para encontrar una aclaración objetiva y un entendimiento personal de la serie, el juicio de una joven mujer *trans** me parecía pertinente. En el sexto capítulo de su largo ensayo *Después de lo trans* (con el título «Teología trans: el evangelio de la Veneno según Valeria Vegas [y los Javis]»), Elizabeth Duval propone una interpretación tan inteligente como interesante del fenómeno. Puede sorprender que empiece su interpretación del personaje de la Veneno con una lectura cristiana, católica, cristológica y mariológica:

La Veneno, después de esta serie, no es humana, ni volverá a serlo: la emoción que sienta el espectador no será la emoción ante lo humano del ser humano, ante el dolor de su subjetividad, sino la representación y catarsis de unos pecados colectivos como sociedad hacia un subgrupo, una minoría, un colectivo. La Veneno muere por nuestros pecados. La Veneno se destruye a sí misma por nosotras. La Veneno es la Madre de todas... (Duval 167)

Y de forma más explícita aún: «Jesucristo, Espíritu Santo; Dios; Virgen María. En definitiva, la protagonista de un libro de ciencia ficción: una marciana» (Duval 169). Una mirada más cercana revela que esta lectura ‘religiosa’ que Elizabeth Duval propone se puede entender, de hecho, como una interpretación bastante atea. Pero en cuanto a un juicio definitivo sobre el beneficio o el daño social que la serie y sus dos directores han hecho, Duval queda indecisa:

No tengo derecho a juzgar o prescribir, es lo que pienso cuando veo las escenas finales de la serie. Si sus allegadas están felices con lo que han hecho los Javis, si consideran que algún tipo de justicia se ha efectuado con la realización de este producto audiovisual, si piensan que dignifica a quien en vida quisieron y de quien en muerte no se olvidan, ¿qué puedo yo decir, qué resquicio queda para las palabras de la crítica? (181)

Esta frase (que recuerda el famoso *¿quién soy yo para juzgar a los homosexuales?* del Señor Bergoglio) suena a escepticismo frente a un transfeminismo que sigue atrincherado en los estereotipos, sigue produciéndolos y codificándolos, y en última instancia lleva a Elizabeth Duval a la cuestión por el «lugar de las personas trans en el discurso social» y, por tanto, al problema de cómo hablar «de sí mismas» (183).

Es cierto: se puede acusar a la serie de servir a confirmar ciertos estereotipos que se remontan al franquismo (y mucho antes) cuando presenta a las mujeres *trans** como monstruos sexuales enloquecidos. Estos clichés también aparecen a nivel de la trama, por ejemplo cuando la Veneno lucha con «La Fanny», su «archienemiga» más feroz (Lara Martorell en la serie). Dos putas travestis que se pelean – ¿hay una imagen más estereotípica de las fantasías masculinas hegemónicas/ heteronormativas?

Pero por el otro lado no se puede descartar que Cristina sea claramente la víctima (más bien que la iniciadora) de una ideología sexista misógina. Cierto, ha elegido su camino consciente y libremente, lo que es la condición para que se convierta en el icono de un movimiento emancipador (o, en la interpretación pseudo-cristiana de Duval, redentor). Un efecto lateral de la posición de la Veneno es su fe en el carácter innato de lo que se llama orientación (o «identidad sexual») y nunca admite el modelo butleriano, compartido por la mayor parte de los estudios *lgbtiq+*, de la construcción social de géneros y del impacto de ciertas experiencias, sentimientos, aprendizajes... Duval explica que «(l)a serie nos ofrece un discurso y una idea [...] sobre lo trans: lo trans se lleva dentro, desde el nacimiento (¿será una cuestión de biología?); hemos de corregir, mediante el cuerpo, la discordancia en el alma» (Duval 168).

Pensemos un momento en el antiguo reproche de los tiempos de Janice Raymond a las personas *trans** de confirmar el binarismo biológico de los dos «géneros naturales», porque puede ilustrar un dilema básico de la Veneno. Duval constata que el fundamento de la «identidad sexual» de la Veneno reside en el «deseo masculino como ojo que fabrica a la mujer» (Duval 172). En este contexto menciona una escena en la que la Veneno moldea en masa de pan una vagina, recordando que había observado de adolescente el acto sexual entre un hombre y una mujer. En consecuencia a esta experiencia, se auto-define de forma ‘esencialista’ como mujer, como objeto del deseo machista, «siendo manipulado por él, follando con él, siendo penetrado por él» (Duval 171). Cabe mencionar que la Veneno es –para emplear una diferenciación sumamente cuestionable– una persona *transgénero* más

bien que *transsexual*, si el primer término designa a una persona no operada y el segundo se refiere a una persona sometida a una intervención quirúrgica⁴. En *¡Digo! Ni puta ni santa*, la Veneno cuenta que un productor de cine porno le pagó una cantidad importante «pero que la condición era que tenía que enseñar la polla» (Vegas 120). De esta forma se menciona de paso que el icono de la hiperfeminidad nunca se quitó el pene (lo que la serie muestra en una escena relámpago en un breve momento dado). Paga un alto precio por ello: cuando en 2003 es enviada a prisión y recluida en la sección de hombres (en contra de su voluntad), se encuentra expuesta a un terrible calvario de torturas y violaciones.

En relación con la operación plástica de la zona entre las piernas, la serie abre una diferencia específica entre las dos mujeres protagonistas. Mientras que la Veneno se autodefine esencialmente como mujer (cierto, como mujer con pene) y, por ende, como y objeto del deseo masculino, Valeria Vegas explora cuidadosamente su antigua y su nueva sexualidad. En el momento de la operación de sus pechos, una doctora le recomienda la vaginoplastia como «necesidad imperante» (Cobo-Durán y Otero-Escudero 88), pero tras unas consultas con sus amigas pospone esta decisión. Cobo-Durán y Otero-Escudero analizan la representación de las escenas sexuales de las dos protagonistas, la Veneno y Valeria, contrastando el sexo «heterocéntrico» de la Veneno con la autoconciencia sutil de Valeria.

Valeria Vegas es además una de las mujeres *trans** ‘modernas’ que se autodefinen como mujeres sin recurrir a pelucas de carnaval, a un maquillaje de cabaret y que no son trabajadores sexuales, sino, por ejemplo, periodistas, enfermeras, catedráticas o diputadas. Lo curioso y lo específico del caso de Valeria es que a pesar de esta diferencia, la mujer *trans** moderna mantiene una admiración profunda por el camino que Cristina Ortiz decidió de seguir –contra viento y marea. El motivo es que La Veneno era,

⁴ Duval cita a la periodista Valeria Vegas que escribe en su artículo «Vestidas de azul»: «Otro término [...] es el de transgénero como sinónimo de transexualidad, al considerar erróneamente que este último resulta ofensivo o está en desuso. Lo que tienen en común es que la persona transgénero tampoco se siente acorde con su sexo biológico al nacer, pero no siente el deseo de pasar por una cirugía de reasignación sexual [...]. Es decir, no es cisgénero...» (Duval 2021: 171/2).

con las palabras de «los Javis», «un ejemplo de valentía, fortaleza y visibilidad». Con este juicio, tanto Valeria Vegas como Elizabeth Duval pueden ponerse de acuerdo.

La serie (como el libro biográfico) muestran que Cristina fue tildada como una mujer peligrosa –por *trans**, por analfabeta, por trabajadora sexual, por sus turbulentos romances, por sus respuestas ingeniosas, y por defenderse de la violencia que los medios ejercían sobre ella. Pero, en las palabras de la Valeria de ficción, las mujeres *trans** no son peligrosas, «son mujeres para las que el mundo es peligroso». Peligrosas son las decisiones políticas que llevan a finales fatales. En la recepción pública, el compromiso liberal se une al chismorreo, cuando la periodista Gala Ferreyra, menciona, en la revista argentina *Feminacida*, de paso la sexualidad ‘incierto’ de Cristina:

Efectivamente la Veneno le dio la visibilidad a muchas chicas trans que vinieron después, de cualquier lugar del mundo. La noche en la que la vieron por primera vez le preguntaron qué era, ¿hombre o mujer?, la «travesti más hermosa de toda España» –como ella se autoadjudicó- respondió: «¿que yo qué soy? Un semáforo, mi alma».
(Ferreyra s.a.: s.p.)

4. Autodeterminación vs. Transexclusión («TERF»)

La polémica discusión de la «Ley trans» en España (y el debate enconado en otras partes del mundo) prueba la fuerte influencia de varios grupos sociales que lucharon contra la autodeterminación y la reasignación de género. Una piedra de toque en este camino fue, hace más de 40 años, la publicación *The Transsexual Empire* de Janice Raymond (Raymond 1979, reed. ampliada 1994). Raymond reprochó a la comunidad *trans** (y sobre todo a las *M to F*) confirmar por su opción los mitos patriarcales y un sistema binario basado en la distribución ‘clásica’ y hegemónica de las funciones atribuidas a los respectivos géneros. Pero Raymond ya fue más allá: comparó la reasignación de género con los experimentos médicos de los nazis, una maliciosa falsificación llamativa que incitó a

Susan Stryker a desvelar la transfobia de este pensamiento y su continuación a lo largo del último medio siglo. Logra mostrar que la transfobia tiene muchos aspectos y formas, y también sus propias leyes. Lo que es particularmente doloroso es que la transfobia es practicada en los últimos años a una escala más importante y sistemática no solo por personas intolerantes u organizaciones de tendencias heteronormativas, sino por grupos o personas auto-definidos como feministas. Su argumento más común es que entre las personas *M to F* hay personas con (o sin) «identidad femenina», pero con órganos sexuales masculinos exteriores que por ende representarían un «peligro» (–podrían por ejemplo violar a mujeres en los aseos o instituciones deportivas). Para designar a este grupo de feministas «transexcluyentes», se ha fraguado el término TERF («Trans-Exclusionary Radical Feminist»). Cada país tiene su propia figura de proa: entre las feministas «transexcluyentes» españolas que Elizabeth Duval menciona en el prefacio de su ensayo destacan la abogada Paula Fraga y sobre todo la filósofa Amelia Valcárcel, persona de prestigio en la sociedad universitaria y pública, que optó (en su página web de la UIMP) por «enfriar el debate alrededor de la ley trans». En el Reino Unido, J. K. Rowling, la escritora más exitosa del país, apoyó la tesis que solo la biología determina el género. En Alemania, Alice Schwarzer, feminista de primera hora, fundadora de la revista feminista *Emma* y promotora de Angela Merkel en su momento, reprochó a la «escena queer» de negar la existencia de mujeres y hombres y de apartarles en un sinfín de categorías (como ‘transgender’ o ‘non-binary’), y les trató con desdén e ironía. Por negar los derechos sociales y legales de las mujeres *trans** como mujeres, las TERF comparten, en el entendimiento de Paul Preciado, «la definición naturalista de la masculinidad y de la feminidad y el rechazo visceral de las prácticas de transición de género, de las posiciones sociales no binarias, del derecho al trabajo sexual y de la ampliación de las modalidades de la filiación más allá de la reproducción heterosexual» (Preciado 2022: 167). La crecida importancia de este debate incitó a la junta directiva de la revista *DiGest. Journal of Diversity and Gender Studies* a iniciar un *call for papers* para uno de los próximos números, dedicado a «Varieties

of TERFness». Un impresionante manifiesto por el reconocimiento de los derechos de las mujeres *trans** y a la vez por una compleja solidaridad feminista es entregado por el volumen colectivo *Transfeminismo o barbarie* donde Carmen Romero Bachiller junta de forma concisa los argumentos más básicos contra la política de exclusión de mujeres *trans**:

Y allí vamos: respondiendo en el convencimiento y compromiso de que el feminismo es un movimiento político de emancipación y que no podemos dejar a nadie fuera. Esa es la capacidad de transformación del feminismo. No deja a nadie indemne (17).

También es interesante observar el paralelismo con los inicios del famoso «orgullo gay», porque fueron las personas *trans** «de mala fama» del Stonewall Inn quienes allanaron el camino de los intelectuales neoyorquinos hacia la igualdad.

5. Después de la 'loca': la persona *trans** en *Una mujer fantástica*, de Sebastián Lelio

Llegado a este punto, me gustaría señalar que el recurso a modelos del glamour *trans** con sus superficialidades sexualizadas, tal y como el bello pero problemático mundo de la *Veneno* lo propone, no es el único modelo dentro de la representación actual de mujeres *trans** en la pantalla. Una visión completamente diferente es la que ofrece la película chilena *Una mujer fantástica*⁵ (Sebastián Lelio, 2017) que se estrenó en el marco del festival de cine de Berlín, donde recibió el premio especial otorgado a películas de temática LGTBIQ+ («Teddy Award») así como el Oso de Plata del mejor guion. El éxito más importante entre el gran número de otros premios de *Una mujer fantástica* fue el Óscar para la mejor película de habla no inglesa de 2018.

La película narra una etapa de la vida de Marina Vidal (Daniela Vega), una joven mujer *trans**. Cuando Orlan-

do, su pareja, hombre divorciado, fallece inesperadamente, tanto su familia como las autoridades oficiales tratan a Marina con un rechazo abierto. Un policía utiliza su antiguo nombre masculino («dead name»), la ex mujer de Orlando la llama «perversa», y su insistente hijo la pregunta «¿te operaste?». Frente a esta transfobia, la reacción de Marina es la de callar. Su disposición sexual no se comenta a lo largo de la película – el único anhelo de Marina parece ser reconocida y respetada simplemente como mujer que ha perdido a su hombre querido. La transfobia de la sociedad chilena (bastante católica y conservadora en largas partes), Thomas Dodds la comenta así:

What happened to Marina is less fiction than we would hope for. Despite strong trans movements since the early 1970s, today's trans community in Chile suffers high levels of discrimination. Almost 97 % of trans people have been discriminated (...) and 55.2% of Chilean trans people have tried to commit suicide (2054).

Lo que quisiera destacar en este contexto, comparando y contrastando esta obra con *La Veneno*, es que en la película de Lelio no se menciona ni con una palabra, ni con una alusión el lado 'técnico' de la práctica *trans**: los hormonas, la cuestión de reasignatura quirúrgica. Para apoyar el anhelo por la 'normalidad', la película enfoca la vida cotidiana de la mujer *trans** Marina, la sitúa en un par de contextos significantes. Paralelamente al proceso del tránsito se nota una recurrencia notable de imágenes de Marina visibles en espejos, cristales, superficies –en otras palabras: se observa un proceso continuo de 'reflejar' a su cara y cuerpo en la pantalla (y renuncio a una explicación lacaniana de estas vistas). Hacia el final, el emblema del espejo llega a su expresión más intensa: después del funeral de su pareja, Marina se estira en un sofá, desnuda. La cámara la filma desde su propia perspectiva –encontramos otra vez, según Halberstam 2005, la mirada con y no a la protagonista–, dirigiéndose hacia abajo, hacia su entrepierna, donde reside, supuestamente, aquella respuesta a la pregunta insistente del hijo (y de algunos espectadores, sin duda): «¿te operaste?». Pero en este lugar de los genitales biológicos, se ve un espejo redondo que refleja la cara de Marina, manteniendo las respuestas a la pregunta

⁵ Guion: Sebastián Lelio y Gonzalo Maza, producción: Pablo Larraín, con Daniela Vega (como Marina Vidal), Francisco Reyes (como Orlando Onetto) y Aline Küppenheim (como Sonia), distribuidora: Sony Pictures.

palpitante en completo suspense, denegando por ende las soluciones o aclaraciones simples (binarias), contestando solamente con el mensaje de que Marina es Marina⁶....

Marina, sin embargo, es retratada no sólo como fantástica, sino sobre todo como una mujer «regular», una persona lejana de la «subcultura» que caracterizaba tantos años al mundo *trans** (según Halberstam 2005). Representa más bien un nuevo tipo de mujeres *trans** con funciones sociales «normales» en la vida pública de hoy (pienso, por ejemplo, en una catedrática universitaria de Derecho Mercantil de la Universidad de Valladolid, una diputada socialista en Italia u otra en Alemania, portavoz de política de género del partido «Los Verdes»). La búsqueda de la posición social de Marina se refleja en su evolución 'intelectual', cuando pasa de ser una cantante de boleros populares en la primera escena a una diva de la ópera. Su profesor de música es además el único a apoyarla (como lo hacen la madre y la profesora universitaria de Valeria Vegas en *La Veneno*). Al final de la película, Marina canta, vestida de negro, con estilo y elegancia, el arioso de una ópera de Händel.⁷ Sin rozar la cursilería, Lelio encuentra con este final una expresión convincente para su visión de este episodio. Emilio Contreras resume:

Amor, identidad, mutación física, soledad e incompreensión: un quinteto de tópicos dramáticos, que Lelio madura bajo unos códigos estéticos y audiovisuales propios de una superproducción, y de una reconstitución de apellido literario (por su profundidad), de las situaciones argumentales (Contreras s.p.).

Una mujer fantástica ha sido interpretada como un catalizador de las necesidades de la comunidad *trans** (y lgbtiq+ en general) de Chile. El momento del estreno coincide con la transmisión del poder de un gobierno socialista

⁶ Por esto el título de la reseña de Pedro Adrián Zuluaga, «Glamur transgénero», me parece equívoco. Sin embargo, estoy de acuerdo con su interpretación de la obra como «mezcla de orgullo y miedo» (cf. Zuluaga 2018).

⁷ Se trata del aria «Ombra mai fù» de la ópera *Seerse* (*Xerxes*, 1738, con un libretto inspirado en *Lo cierto por lo dudoso* de Lope de Vega, 1625) de Georg Friedrich Händel. En el estreno de la ópera en el King's Theatre de Londres, Gaetano Majorano, un castrato, cantó el *Seerse*, y durante la historia musical, este arioso (en forma de *larghetto*), que alaba la belleza y la dulzura de un árbol y se su sombra maravillosa, fue cantado por mezzo-sopranos o castratos. Sería demasiado simple interpretar este final como índice de la transformación quirúrgica de la protagonista, pero sí da voz a la transición de Marina hacia una nueva fase de su vida, particularmente difícil después de la pérdida del ser amado.

a otro conservador y una intensa discusión de la llamada «Ley de Identidad de Género». A este contexto se debe también la enorme presencia mediática de la película. En un discurso muy emotivo, Daniela Vega, la actriz *trans** (que es «verdaderamente» una mujer *trans** en la vida, como las actrices de *La Veneno*) evocó la pregunta cardinal «¿qué cuerpos merecían ser hablados, qué amores merecían ser conquistados, y quiénes tenían la posibilidad de establecer esas barreras?».

Hubo ataques del lado ultraconservador contra *Una mujer fantástica*: un catedrático constitucionalista constató que la verdadera «mujer fantástica» no era ésta, sino la madre de Cristo.... En un programa de la cadena tele13, disponible en YouTube, la pregunta «¿Por qué *Una mujer fantástica* desafía los prejuicios del Chile más conservador?» se contesta con referencias al carácter homofóbico de la sociedad y se recuerda el caso de la poeta Gabriela Mistral, la maestra ejemplar de la nación y Premio Nobel de literatura, y su relación lésbica con Doris Dana. Ciertas personas conservadoras la declararon loca, insinuando con esto que ser loco sería menos grave que ser homosexual.

Bibliografía

- Butler, Judith (1990). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge: New York, 1990, versión castellana: *El género en disputa*. Paidós PUEG, México 2000.
- . «'One should be free to determine the course of one's gendered life', Interview with Cristian Williams», Blog de *Verso Books*, 26 de mayo de 2015, versobooks.com.
- Cobo-Durán, Sergio y Otero-Escudero, Sofía. «Narrativa de las protagonistas trans en la teleserie *La Veneno*», *Zer: Revista de Estudios de Comunicación (Kommunikazio Ikasketen Aldizkaria)*, 26 (51), pp. 79-97, 2021, <https://doi.org/10.1387/zer.23007>.
- Contreras, Emilio. «'Una mujer fantástica', nunca me abandones (Crítica de cine)», *Artes y Cultura del*

- 05/03, 2018, disponible en biobiochile.cl. (consulta del 20/01/2023).
- Corrales, Javier y Pecheny, Mario. «Introduction», in idd. (eds.), *The Politics of Sexuality in Latin America: A Reader on Lesbian, Gay, Bisexual, and Transgender Rights*, Pittsburgh: Univ. of Pittsburgh Press, 2010, pp. 1-30.
- Cueva Pérez, Juan Pablo. *Transexualidad en la era posestructuralista: ni tan subversivos, ni tan conservadores*, Madrid: Ápeiron Ediciones 2019.
- Dodds, «Una mujer fantástica», *Journal of Homosexuality* 66, 2019, pp. 2053-2055, disponible en tandfonline.com (consulta del 09/02/2023).
- Donnelly, Noah J. (s.a.), «How Does Mainstream Cinema Represent Transgender Characters and What Effect Do These Representations Have on the Lives of Transgender People?», in academia.edu, *How_Does_Mainstream_Cinema_Represent_Tra.docx* (consulta del 20/01/2023).
- Duval, Elizabeth. *Después de lo trans. Sexo y género entre la izquierda y lo identitario*, s. l.: La Caja Books, 2021.
- Feinberg, Leslie. *Liberation Trans. Beyond Pink and Blue*, Boston: Bacon Press, 1998.
- Ferreira, Gala (s. a.), «La Veneno: un homenaje a todas las travas», *Feminacida* del 18 de enero, disponible en feminacida.com.ar (consulta del 20/01/2023).
- Faye, Shon. *Trans. Un alegato por un mundo más justo y más libre*, Barcelona: Blackie Books, 2022.
- Gallo González, Danae (ed.). *Trans* Time. Projecting Transness in European (TV) Series*, Frankfurt/M.: Campus Verlag, 2021.
- Garber, Marjorie B. *Vested Interests: Cross-Dressing and Cultural Anxiety*, Routledge: New York/London, 1992.
- García Becerra, Andrés. «Tacones, silicones, hormonas y otras críticas al sistema sexo-género. Feminismos y experiencias de transexuales y travestis», *Revista Colombiana de Antropología* 45, 2009, pp. 119-146.
- Giberti, Eva. «Transgéneros: Síntesis y aperturas», en Diana Mafía (ed.), *Sexualidades migrantes: Género y transgénero*, Buenos Aires: Feminaria, 2003, pp. 31-58.
- Gramson, Joshua. «¿Deben autodestruirse los movimientos identitarios? Un extraño dilema», in Rafael Mérida Jiménez (ed.), *Sexualidades transgresoras. Una antología de los estudios queer*, Barcelona: Icaria, 2002, pp. 141-172.
- Guasch, Óscar/ Mas, Jordi, «La construcción médico-social de la transexualidad en España (1970-2014)», *Gazeta de Antropología* 30/3, pp. 37-73, DOI: 10.30827/Digibug.33813.
- Halberstam, Jack. *In a Queer Time and Place. Transgender Bodies, Subcultural Lives*. New York: New York Univ. Press, 2005.
- . *Trans*: una guía rápida y peculiar de la variabilidad de género*. Barcelona/Madrid: Egales, 2018.
- Mayor, Angeru; Araneta, Aitzole y Ramos, Alicia et al. (eds.) (2020), *Transfeminismo o barbarie*, Madrid: Kaótica Libros.
- Mejía, Norma. *Transgenerismos: Una experiencia transexual desde la perspectiva antropológica*, Barcelona: Bellaterra, 2006
- Mérida Jiménez, Rafael/Peralta, Jorge Luis. *Memorias, identidades y experiencias trans: (in)visibilidades entre Argentina y España*, Buenos Aires: Biblos, 2015.
- . *Transbarcelonas. Cultura, género y sexualidad en España del siglo XX*, Barcelona: ed. Bellaterra, 2016.
- . «Transcomparatismos, transgenerismos, transmemorias», *Estudios de literatura comparada* 2, vol. 1, *Narrativas más allá de la literatura*, ed. Blanca Puchol Vázquez, 2020, pp. 56-67.
- Missé, Miquel/ Coll-Planas, Gerard (eds.). *El género desordenado: críticas en torno a la patologización de la transexualidad*. Prólogo de J. Butler, Barcelona: Egales. 2010.
- Preciado, Paul B. *Un apartamento en Urano. Crónicas del cruce*, Barcelona: Anagrama, 2019.
- . *Dysphoria mundi. El sonido del mundo derrumbándose*, Barcelona: Anagrama, 2022.
- Raymond, Janice, *The Transsexual Empire: The Making of the She-Male*, Boston: Beacon Press, 1979 (reed. New York: Teacher College Press 1994).
- Rich, B. Ruby. *New Queer Cinema. The Director's Cut*, Duke University Press: Durham NC, 2013.

- Romero Bachiller, Carmen. «¿Quién teme al transfeminismo?», in Mayor/ Araneta/ Ramos (eds.), *Transfeminismo o barbarie*, 2020, pp. 17-37.
- Shapiro, Judith. «Transsexualism: Reflections on the Persistence of Gender and the Mutability of Sex», in Julia Epstein/Kristina Straub (eds.), *Body Guards. The Cultural Politics of Gender Ambiguity*, Routledge: New York/London 1991, pp. 280-304.
- Stryker, Susan/Whittle, Stephen (eds.). *The Transgender Studies Reader*, Routledge: New York/London, 2006.
- Stryker, Susan (2017). *Historia de lo trans: las raíces de la revolución de hoy*, prólogo de Lucas Platero, Barcelona: Continta Me Tienes.
- Suárez Mateu, Arantxa; Téllez Infantes, Anastasia y Eloy Martínez Guirao, Javier. «Masculinidades disidentes a través de las personas trans en las series españolas», *Prisma Social*, 40, enero de 2023, pp. 135-163, disponible en <https://revistaprismasocial.es/issue/view/248>.
- Vegas, Valeria/Ortiz, Cristina. *¡Digo! Ni puta ni santa. Las memorias de la Veneno* (publicación a cargo de la autora), 2016.
- Vélez, Laurentino. *Minorías Sexuales y Sociología de la Diferencia. Gays, Lesbianas y transexuales ante el debate identitario*. Madrid: Montesinos, 2008.
- Vendrell Ferré, Joan. «¿Corregir el cuerpo o cambiar el sistema? La transexualidad ante el orden de género», *Sociología* 24, no. 69, pp. 61-78, 2009.
- Zuluaga, Adrián. «Glamur transgénero», *Arcadia*, 19/02, 2018, p. 65, disponible en pressreader.com.
- Zurian, Francisco A. «Representaciones LGBTIQ en la televisión de ficción española, de la Transición a Zapatero», in Ingenschay, Dieter (ed.), *Eventos del deseo. Sexualidades minoritarias en las culturas/literaturas de España y Latinoamérica a finales del siglo XX*. Madrid: Iberoamericana, 2018, pp. 243-261.



PERSPECTIVAS
PERSPECTIVES
PERSPECTIVES
PROSPETTIVE

Violencias del pedestal: bustos, autores y masculinidades*

Valeria Wagner**

Recibido: 02.03.2023 — Aceptado: 19.04.2023

Titre / Title / Titolo

Violences du piédestal: bustes, auteurs et masculinités

Violences of the Pedestal: Busts, Authors, and Masculinities

Violenza da piedistallo: busti, autori e mascolinità

Resumen / Résumé / Abstract / Riassunto

Este ensayo explora la violencia inherente al modelo de masculinidad académica a partir de su representación en la forma de *bustos* de profesores, desde una perspectiva de género y de crítica de figuraciones individualizantes del saber. Luego comenta el análisis que hace Sor Juana Inés de la Cruz de las élites letradas de su tiempo (siglo XVII), con la hipótesis de que su posición de mujer a la vez subalterna y extra-ordinaria le permite identificar con particular lucidez los riesgos que conlleva el «privilegio» de ser reconocida por sus «disparés» masculinos. Finalmente, se tratará de interrogar el interés por la violencia entre hombres en la obra de Ricardo Piglia, autor que se destaca entre otros por haber previsto el riesgo de su propio «devenir busto», a través de la publicación póstuma de *Los diarios de Emilio Renzi* (2016).

Cet essai explore la violence inhérente au modèle de la masculinité académique à travers sa représentation sous la forme de bustes professoraux, dans une perspective de genre et de critique des figurations individuantes du savoir. Elle commente ensuite l'analyse que fait Sor Juana Inés de la Cruz des élites littéraires de son époque (XVII^e siècle), partant de l'hypothèse que sa position de femme à la fois subalterne et extraordinaire lui permet d'identifier avec une lucidité particulière les risques que comporte le «privilege» d'être reconnue par ses «im-pairs» masculins. Enfin, il s'agira d'interroger l'intérêt pour la violence entre hommes dans l'œuvre de Ricardo Piglia, un auteur qui se distingue parmi d'autres pour avoir prévu le risque de son propre «devenir buste», à travers la publication posthume de *Los diarios de Emilio Renzi* (2016).

This essay explores the violence inherent in the model of academic masculinity through its representation in the form of professorial busts, through the

* Este ensayo es una versión más elaborada de una conferencia presentada en el coloquio «Masculinidades en cuestión: modelos, perspectivas y formas de violencia», que tuvo lugar en la Universidad de Ginebra, en febrero del 2022. Agradezco a los organizadores, Pedro Cerdeira y a Octavio Páez Granados por la invitación, y a este último, en particular, por sus comentarios.

** Université de Genève, Suiza.

perspectives of gender and of critiques of individuating figures of knowledge. It then comments on Sor Juana Inés de la Cruz's analysis of the men of letters of her time (seventeenth century), with the hypothesis that her position as a subaltern and extra-ordinary woman allows her to identify with particular lucidity the risks involved in the «privilege» of being recognized by her male «peers». Finally, an attempt will be made to interrogate the interest in the violence between men in the work of Ricardo Piglia, an author who stands out among others for having foreseen the risk of his own «becoming bust», through the posthumous publication of *Los diarios de Emilio Renzi* (2016).

Questo saggio esplora la violenza inerente al modello di mascolinità accademica dalla sua rappresentazione sotto forma di busti di professori, da una prospettiva di genere e da una critica delle figurazioni individualizzanti della conoscenza. Poi commenta l'analisi di Sor Juana Inés de la Cruz sulle élite alfabetizzate del suo tempo (XVII secolo), con l'ipotesi che la sua posizione di donna sia subalterna che straordinaria le consenta di individuare con particolare lucidità i rischi che comporta il «privilegio» di essere riconosciuto dai suoi «discredimenti» maschili. Infine, cercherà di interrogarsi sull'interesse per la violenza tra uomini nell'opera di Ricardo Piglia, autore che si distingue tra gli altri per aver previsto il rischio del proprio «diventare un busto», attraverso la pubblicazione postuma di *Los diarios de Emilio Renzo* (2016).

Palabras clave / Mots-clé / Keywords / Parole chiave

Violencia institucional, masculinidad, bustos, autores, Sor Juana Inés de la Cruz, Ricardo Piglia.

Violence institutionnelle, masculinité, bustes, auteurs, Sœur Juana Inés de la Cruz, Ricardo Piglia.

Institutional violence, masculinity, busts, authors, Sor Juana Inés de la Cruz, Ricardo Piglia.

Violenza istituzionale, mascolinità, busti, autori, Sor Juana Inés de la Cruz, Ricardo Piglia.

Que los hombres tampoco nacen hombres es ya un lugar común en los estudios de género: son integrados (cooptados) desde antes de nacer, en un sistema de género que les promete múltiples beneficios al tiempo que los amenaza con severas privaciones o castigos en caso de disconformidad con las normas de masculinidad propias a las coordenadas socioeconómicas en las que se encuentran. Esto implica que los varones también padecen la violencia, por lo menos simbólica, del modelo de masculinidad que los privilegia, o la violencia más concreta y directa, del modelo dominante al que no corresponden. Con esta observación no pretendo equiparar todas las posiciones dentro de los sistemas de poder patriarcales y hetero-centrados, sino aportar algunas reflexiones que permitan desmitificar las promesas de la masculinidad hegemónica.¹ Me interesa pensar en la violencia que ejercen los privilegios sobre sus propios beneficiarios, para cuestionar en definitiva las ventajas de la posición masculina. Mi hipótesis es que los beneficios no sólo compensan, sino que invisibilizan la violencia que presuponen; o sea que la violencia está en los privilegios, o bien, que ciertas ventajas o beneficios que se presentan socialmente como privilegios, como algo deseado, pueden ser leídos como actos de violencia.

Me parece importante identificar este «doble filo» de los privilegios de la masculinidad porque éstos se erigen en modelo del éxito social, de aquello a lo que todos deberíamos aspirar, lo que deberíamos desear: pienso en los puestos de prestigio institucional, de «poder» político, de alta visibilidad, tradicionalmente ocupados por hombres. En particular, es importante cuestionar la masculinidad y sus privilegios en el contexto universitario, porque éstos afectan la validación, legitimación, organización, transmisión y reproducción de los saberes, así como de los paradigmas mismos de lo que es un privilegio. Lo voy a hacer

¹ Me atengo al concepto de masculinidad hegemónica desarrollado por R.W. Connel y James W. Messerschmidt (2005), que reconoce, por un lado, la diversidad de modelos/comportamientos/identidades masculinos, y por otro, las tensiones y luchas por la preeminencia de unos modelos sobre otros. La noción de hegemonía tiene también la ventaja de resaltar que la jerarquización de las masculinidades no implica necesariamente a través de la violencia física, sino que se implementa sobre mediante estereotipos culturales, mediaciones simbólicas, etc. «The fundamental feature of the concept [of hegemonic masculinity] remains the combination of the plurality of masculinities and the hierarchy of masculinities» (Connel y Messerschmidt 2005). Pero más que la masculinidad per se, me interesan las formas de violencia que ejercen los privilegios sobre los mismos privilegiados.

en tres tiempos: primero, voy proponer un análisis de la violencia inherente al modelo de masculinidad académico a partir de su representación en la forma de los *bustos* de profesores. Estas reflexiones se inspiran del trabajo llevado a cabo por el colectivo interdisciplinario de estudiantes y docentes «*Que faire des bustes*» (CQFB), con el que investigamos las implicaciones de la «asamblea» de bustos (Hottin 1999a) en el hall central del edificio histórico de la Universidad de Ginebra.² En un segundo tiempo voy a presentar y comentar el análisis que hace Sor Juana Inés de la Cruz de las élites letradas de su tiempo (siglo XVII), con la hipótesis de que su posición de mujer a la vez subalterna y extra-ordinaria le permite identificar con particular lucidez los riesgos que conlleva el privilegio de ser reconocida por sus «disparos» masculinos. Finalmente, voy a interrogar el interés por la violencia entre hombres en la obra de Ricardo Piglia, autor que se destaca entre otros por haber previsto el riesgo de su propio «devenir busto», a través de la publicación póstuma de *Los diarios de Emilio Renzi* (2016).

Ilustres varones

Los pasillos, rincones y halls de los edificios históricos³ de las universidades europeas suelen estar habitados por bus-

² El colectivo surgió de dos seminarios interdisciplinarios en el que estudiamos la historia de los bustos de la Facultad de Letras de la Universidad de Ginebra, sus implicaciones performativas, y los dispositivos críticos de exposición que podrían re-significar su presencia. En un primer seminario abordamos la historia y el sentido social de los bustos desde varios enfoques, gracias a la participación de colegas especialistas en estudios de género historia de la antigüedad, historia del arte, historia de la arquitectura, gestión del patrimonio. Hubo también un primer abordaje a los archivos de la universidad para evaluar la política institucional en torno a los bustos. El segundo seminario indagó la performatividad de los bustos en los espacios públicos, desde perspectivas teóricas diversas (feminismo, crítica de las herencias coloniales, crítica del paradigma individualista del saber). Intervinieron especialistas de teoría del arte, artistas y se exploraron opciones y nociones de dispositivos críticos de exposición. Paralelamente, los estudiantes propusieron dispositivos específicos que luego se llevaron a cabo en una instalación, postergada por la pandemia, que duró el semestre de otoño de 2021-2022 (ver Collectif *Que Faire Des Bustes*, 2021-22)

³ El recurso a los bustos para significar alcurnia y tradición académicas es mucho menos frecuente en el siglo XX. Esto sin duda se debe en parte a que la forma misma del busto eventualmente pasa de moda, como lo atestigua la historia del arte. Pero también se debe a que los edificios construidos después de la emergencia de las nuevas disciplinas (ciencias sociales, informática, etc.) que proliferan en el siglo XX, no tienen la misma relación a las tradiciones de las que se desprenden, ni la misma necesidad de figuras fundacionales que las disciplinas humanistas clásicas. Mi parecer es que la noción misma de fundación u origen de los saberes ha dado lugar a otros imperativos de legitimación.

tos austeros y silenciosos, presuntos actores de la historia de sus instituciones, garantes de sus sólidos fundamentos académicos. Además de personificar y celebrar la historia de la institución (Hottin 1999b), los bustos erigen un modelo de masculinidad hegemónica propio de la universidad: se trata de señores blancos, con código vestimentario heterosexual y de clase alta, de aspecto decimonónico o tradicional. Representan a un linaje de elegidos que produce saberes y los transmite de generación en generación, asociando claramente las disciplinas y la autoridad académicas a una élite masculina y europea; en definitiva, celebran el régimen de reproducción de una élite y un sistema de transmisión de privilegios sociales fundamentalmente coloniales. Sin embargo, pese a críticas feministas y post-coloniales cada vez más vocales, los bustos –como las estatuas de los «grandes hombres de la historia»– siguen ocupando el espacio público y el imaginario memorial.⁴ Esto se debe sin duda a varias razones, entre las cuales no debemos minimizar la inercia propia a toda institución, alimentada, en el caso de los bustos, por la creencia de que son «inofensivos», vestigios de una cultura universitaria elitista felizmente superada en las estructuras académicas actuales. Con el colectivo CQFB (*Collectif «Que faire des bustes?»*), argumentamos, al contrario, que los bustos dialogan con estas estructuras, que son entidades simbólicas y activas en nuestro universo académico, y que sin un marco de exposición crítico y didáctico que neutralice la violencia institucional que representan, los bustos persistirán en celebrar la masculinidad hegemónica que querríamos superar.

Ahora bien, para «desarmar» el potencial performativo de los bustos, o para rearmarlos, es preciso entender en qué consiste, cómo funciona la forma busto. Extrapolando del caso de estudio ginebrino, y sin adentrarnos en la historia de los personajes históricos a los que aluden los bustos, podemos adelantar algunas observaciones. En tanto forma, el busto representaba –y hasta cierto punto todavía lo hace– el máximo reconocimiento, intelectual

y social, que le podía otorgar la institución a uno de sus miembros.⁵ Pero se trata de un reconocimiento basado en toda una serie de abstracciones y ablaciones. Siguiendo la dicotomía cuerpo/espíritu que tanto marcó al pensamiento occidental cristiano, el busto celebra la cabeza, sede del pensamiento, abstraído del mundo prosaico de las necesidades corporales, del contexto socioeconómico, de la política. Los saberes que esta cabeza produce tienen por ende valor universal, más allá de toda contextualización que no sea la de la propia institución universitaria, o sea, la lógica de sus disciplinas y campos de saberes. En última instancia, entonces, la universidad celebra con sus bustos la autonomía del pensamiento y de sus miembros respecto al orden social.

Esta autonomía sin embargo está limitada por la ley de la gravedad: los bustos no flotan en el aire, sino que están sostenidos por pedestales, con los que se resalta la excepcionalidad de las cabezas homenajeadas, y se marca el apoyo institucional a las mismas. El pedestal funciona en definitiva como una suerte de *prótesis* institucional que suple la pirámide social y el cuerpo físico que el busto ha «perdido».⁶ En lo que toca a la corporalidad, el busto evidentemente contrasta con otras representaciones de masculinidad hegemónica, cuyo énfasis es la virilidad física: hombres fuertes, musculosos, atléticos, luchadores, súper-trabajadores, etc. En los bustos, en cambio, la virilidad se desplaza al carácter universal del pensamiento (el masculino neutro de los universales), mientras que la fuerza de los miembros, del trabajo, se funde en el simbolismo del pedestal. Sin cuerpo, sin miembros, sin perspectiva de movimiento, el busto figura la total dependencia del pensamiento a la función y al proyecto institucional. Por otra parte, el pedestal que conecta directamente la cabeza a la institución, también marca su desconexión de la pirámide social que en realidad sostiene la función del profesor, dentro y fuera de la universidad: los asistentes y

⁴ El cuestionamiento de las políticas de memorialización (¿a quién recordamos? ¿a quiénes olvidamos cuando lo recordamos? ¿qué recordamos con tal o cual figura? ¿De qué manera debemos hacerlo? ¿celebración? ¿duelo? ¿rechazo?) recorre las ciudades de países con historia colonial, pero también, como es fácil comprobar en la prensa, las europeas.

⁵ Para la construcción de las figuras masculinas del saber, ver Bonnet 1998, el clásico de Bourdieu 1984, Guasch 2006. Para una propuesta de feminismo decolonial que incluye la deconstrucción de figuras del saber masculinas, ver Lugones 2010.

⁶ Hablo de pérdida, y no de ausencia, porque pienso que la forma busto pone en evidencia ciertas implicaciones potencialmente dolorosas del proceso de integración de los elegidos en la élite institucional, no necesariamente reconocidas, pero reconocibles muy seguido en discursos nostálgicos, e incluso en los objetos de estudio tradicionales: el pueblo, los hombres, la sociedad, el trabajo de campo, animales, plantas...

asistentas de investigación, ayudantes de laboratorios, secretarías, escribas, limpiadoras, esposas, zapateros, en fin, toda suerte de «pequeñas manos», todo el trabajo colectivo que se invisibiliza con la atribución de la producción de saberes a individuos excepcionales. De manera de que el mismo pedestal que lo autonomiza y abstrae de las esferas sociales y políticas y económicas, conserva las huellas de *la extrema dependencia* del profesor sobre los cuerpos, éstos sí físicos, que sostienen la pirámide social.

Vemos entonces que, despojado de su aparato compensatorio simbólico, el busto representa literalmente a un inválido: una figura sin manos, ni brazos, ni piernas, ni tronco; una figura, en definitiva, que lejos de ser autónoma, está en situación de dependencia de la institución que lo porta, y de las personas que a su vez soportan las bases de la pirámide institucional. En esta línea de lectura, el pedestal aparece como una negación, como el dispositivo que transforma la violencia de la amputación en la expresión de un privilegio.⁷

Esta lectura puede parecer extrema y provocadora, pero es sobre todo una lectura posible, endémica a la *forma busto*, y en consonancia con otras propuestas desmitificadoras de los privilegios de las élites. Un ejemplo literario, irresistible por su claridad, se encuentra en *La máquina del tiempo* de H.G. Wells, una de las primeras novelas de ciencia-ficción (1895). En este relato un viajero del tiempo narra su experiencia en un futuro en el que los Eloi, evidentemente descendientes de las clases altas victorianas, se han convertido en seres delicados, afeminados e indefensos, aunque gráciles y cultos, deambulando por una naturaleza ajardinada, y saboreando magníficos festines cuya procedencia es, al principio, un misterio. El viajero descubre que en realidad los banquetes son preparados por los Morlocks, a su vez descendientes embrutecidos del proletariado, que viven bajo tierra en un sistema de alcantarillas, y suben a la superficie por las noches para alimentarse de los aristócratas que cuidan. O sea que el relato asocia el privilegio del que gozan las élites, al sa-

crificio de sus vidas: los de arriba aceptan (sin reconocerlo) pagar con sus cuerpos (que serán consumidos) el ser mantenido por los trabajadores invisibles de abajo. En este caso, la extrema dependencia de la élite se formula en términos de feminidad, lo cual nos alerta a un subtexto de crítica social en términos de virilidad. Aun así, el relato llama la atención sobre la interdependencia *negada* de la élite que falsifica las cuentas entre personas y comunidad.

Sor Juana y sus dispares masculinos

Remontemos ahora el tiempo para recoger las observaciones de sor Juana Inés de la Cruz, una de las primeras mujeres que tuvo que confrontar el modelo de masculinidad académica en América Hispana. Es muy conocido el caso de esta monja criolla, mujer de letras en México del siglo XVII, famosa, entre otras cosas, por haber deslumbrado a los doctos de época con su ingenio y erudición. Como es sabido, Sor Juana practicó todos los géneros de letras –teatro, lírica religiosa y cortés, tratados de matemática y música, autobiografía, teología– lo cual le acarreó diversos conflictos con sus dispares masculinos. Al mismo tiempo, sus competencias y sus alianzas políticas le permitieron ejercer las letras, y observar la dinámica particular de ese mundo de hombres, desde una posición que debía constantemente defender. Lo primero que me gustaría señalar, es que Sor Juana resiste con ahínco las tentativas de sus contemporáneos de «bustificarla». No son los términos que emplea, por supuesto, pero en el contexto de esta reflexión podemos ver una clara analogía entre los homenajes superlativos que recibe, y el proceso de monumentalización en vida de su figura de autora.⁸

Recordemos que Sor Juana, apodada por sus contemporáneos «Fénix de México», y «Décima Musa», denuncia en varios de sus escritos los efectos negativos de la hiperbólica admiración de su obra, en particular por parte de las «inimitables plumas de Europa»⁹, cuyos «en-

⁷ En un sentido muy general, el dispositivo es la puesta en escena material, discursiva, espaciotemporal y/o simbólica que dispone y predispone las subjetividades, ejerciendo cierto poder de orientación, de control, de subordinación o insubordinación sobre ellas. Ver la introducción al concepto foucauldiano de Angélica González (2015), y las lecturas del mismo de Deleuze (1989) y Agamben (2006).

⁸ Todas las referencias a sor Juana provienen de la selección de Margo Glantz (*Obra Selecta II* 1994).

⁹ «En reconocimiento a las inimitables plumas de la Europa, que hicieron mayores sus obras con sus elogios: que se halló acabado» (*Obra Selecta II*, poema 55, p.555).

comios altos» (100), nos dice, son «honoríficos sepulcros» (97), en los que «jaspe y mármol» (102) *custodian* los cadáveres de sus conceptos (ideas y lenguaje poético) (103-4).¹⁰ Los elogios superlativos de estos poetas no sólo «entierran» –¿asesinan?– a su poesía y pensamiento, sino que deforman su propia persona, negándole el derecho de representarse a sí misma –su imagen autorial– al proyectar una imagen en la que no se reconoce: «[...] diversa de mí misma/ entre vuestras plumas ando, / no como soy, sino como / quisisteis imaginarlo» (17-20). Finalmente, Sor Juana presenta estos homenajes poéticos como competiciones cuyo objetivo es ganar y apropiarse de sus propios méritos: «La imagen de vuestra idea / es la que habéis alabado; y siendo vuestra, es bien digna / de vuestros mismos aplausos / Celebrad ese, de vuestra / propia aprehensión, simulacro, / para que en vosotros mismos / se vuelva a quedar el lauro» (109-120). De manera que sor Juana identifica en el elogio *un dispositivo de control, deformación y apropiación*; y va a desarrollar a lo largo de su obra una crítica de la violencia simbólica que ejercen a través de las categorías de género y en contra de la existencia social de los cuerpos.

En otro poema¹¹, por ejemplo, Sor Juana se burla del homenaje de un poeta «recién venido a la Nueva España» –y a todas luces también recién venido a la poesía– que elabora la comparación entre ella y el Fénix, ave mítica, única en su género, capaz de renacer de sus propias cenizas. Después de ridiculizar poéticamente su supuesta inmortalidad y de fingir sorpresa ante su nuevo estatuto de ave «enfenizada» («¿[...] quién duda, que es el Fénix / el que menos de sí sabe?/ Por dios, yo lo quiero ser, / y pésele a quien pesare»; 103-106) Sor Juana enumera las ventajas de su singular condición, de «ser todo [su] linaje» (132), entre las cuales se destacan por su absurdidad: poder nacer y morir cuando se le antoja, amarse solo a sí misma (por lo de «amar a su semejante»), no tener que ir al médico, no tener que pensar en testamentos, inven-

tarios, ni herencias. Pero la implicación más concreta de esta pretendida excepcionalidad, es que ignora la pertenencia concreta de la autora a la comunidad del convento, en la que participa activamente con diversos menesteres «¿Hay cosa como saber/ que ya dependo de nadie [...]? / ¿Qué no soy término ya / de relaciones vulgares [...]? / Gracias a Dios, que ya no/ he de moler Chocolate, / ni me ha de moler a mí / quien viniere a visitarme» (133-170). Mientras que la «fenicización» invisibiliza las relaciones con sus pares, Sor Juana nos recuerda que las interdependencias sostienen la vida cotidiana, y que la escritura no exime de las responsabilidades que genera la vida en colectividad.

Ahora bien, la exageración del poeta admirado no es inocua por ser absurda, ya que, en lo que sigue del poema, convierte a la poetisa en un Monstruo de interés para las cortes de Italia y de Francia. Ahí, sugiere Sor Juana, la llevarían sus admiradores para exhibirla, si no estuviese protegida por los muros de su celda: «¡Qué dieran los saltimbancos/ a poder, por agarrarme/ y llevarme, como Monstruo/por esos andurriales/de Italia y Francia/que son amigas de novedades/y que pagaran por ver/la Cabeza del Gigante» (177-184). La función protectora de la celda aparece también en la respuesta de Sor Juana a un poeta que le propone «barros» para que le crezca la barba, insinuando así que «sólo» le falta ser hombre.¹² A este infeliz Sor Juana contesta que está encerrada en un convento precisamente para evitar definirse por su identidad de género: «sólo sé que aquí me vine/porque, si es que soy mujer, /ninguno lo verifique» (94-96). Y aprovecha para explicarle la dinámica relacional y la performatividad del sistema de género: «y también sé que, en latín, /sólo a las casadas dicen / *muxor*, o mujer, [...] / Con que a mí no es bien mirado / que como a mujer me miren, / pues no soy mujer que a alguno/ de mujer pueda servirle» (97-104). En otras palabras, Sor Juana defiende, por un lado, la privacidad de su cuerpo, y por otro, se desprende de la lógica binaria heteronormativa que determina que, al no ser hombre, se es mujer. Fuera del marco de género binario, Sor Juana ya no constituye la excepción a

¹⁰ «Honoríficos sepulcros/ de cadáveres helados, / a mis conceptos sin alma/ son vuestros encomios altos:/ elegantes Panteones, /en quienes el jaspe y mármol/ Regia superflua custodia/ son de polvo inanimado.» (97-104).

¹¹ «Que respondió nuestra poetisa al caballero recién venido a la Nueva España que le había escrito el romance 'Madre que haces chiquitos...'» (*Obra Selecta II*, poema 49, p.176).

¹² «Respondiendo a un caballero del Perú, que le envió unos barros diciéndole que se volviese hombre» (*Obra Selecta II*, poema 48, p. 204)

la regla tácita de la exclusividad masculina sobre las letras. De hecho, su auto-inclusión en este campo lo cambia sustancialmente, ampliando las coordenadas del sistema de género en el que se despliega.

Remitiendo ahora las observaciones de Sor Juana a los bustos, vemos que Sor Juana rechaza el pedestal, y el privilegio de abstraerse de la sociedad que éste brinda. Resalta, al contrario, los efectos nefastos de la «bustificación», negándose a identificarse con el modelo letrado masculino, ya que prescinde de las «barbas» sin por ello ceder a la presión de ostentar una identidad de mujer que la reduzca a una corporalidad definida según las normas sociales patriarcales y heteronormativas («servir de mujer»). Por otro lado, como vimos en su alusión a las labores cotidianas del convento, reivindica el derecho no solo a disponer de su cuerpo –que nadie mire debajo de sus polleras– sino a tener un cuerpo, eminentemente social, tomando chocolate con otras monjas y participando en las labores colectivas. O sea que Sor Juana reclama su cuerpo – su inserción física en la comunidad y sus trabajos, en el ciclo de necesidades que éstos proveen – pero también se niega a someterse al sistema de sexo-género de su tiempo, deconstruyendo en última instancia la posición del sujeto masculino neutro y universal del saber/decir.

Sor Juana aborda la construcción de esta posición masculina, neutra y universal del sujeto del saber en muchas ocasiones – la más conocida es, por supuesto, su *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz* (1691), en la que aboga por el derecho de las mujeres al estudio, cuestiona la jerarquía de los campos del saber, particulariza el conocimiento y lo arraiga en prácticas cotidianas: es famosa su propuesta de que Aristóteles hubiera entendido mejor la física de haber cocinado. Pero es en su pequeño tratado de teología, la *Carta Atenagórica* (1690), en el que encontramos los comentarios más interesantes para el asunto que nos ocupa, o sea, para la cuestión de los beneficios y costos de la identificación con el modelo de masculinidad académica. En breve, Sor Juana confronta en esta carta al padre Vieyra, famosísimo en su momento, quien pretende poder demostrar cuál es la mayor fineza de Cristo, o sea, su mayor prueba de amor para la humanidad, refutando las propuestas previas de tres Padres de la Iglesia al respecto

(San Agustino, San Tomás, y San Crisóstomo). Sor Juana, a su vez, defiende los argumentos de cada uno de los Padres, desacredita los de Vieyra, y esboza su propia visión de la mayor fineza, no ya de Cristo, sino de Dios. No voy a entrar en los detalles escolásticos (bastante tediosos) de su refutación, baste para lo nuestro señalar que Sor Juana justifica su intervención en el campo masculinísimo de la teología por la «audacia» del padre Vieyra, quien pretende superar los argumentos de tres «gigantes» doctos de la Iglesia, y además asegura que nadie podrá igualarlo a él. Sor Juana, en definitiva, acepta el desafío, y aprovecha para demostrar la aptitud de las mujeres para competir con los «gigantes»:

Que cuando yo no haya conseguido más que el atreverme a hacerlo, fuera bastante mortificación para un varón de todas maneras insigne; que no es ligero castigo a quien creyó que no habría hombre que se atreviese a responderle ver que se atreve una mujer ignorante, en quien es tan ajeno este género de estudio, y tan distante de su sexo; pero también lo era de Judit el manejo de las armas y de Débora la judicatura.¹³

Me interesa que Sor Juana se infiltra en el campo de la teología *amparada* en la disputa entre Padres e hijos de la Iglesia, o sea, pretendiendo arbitrar en la competición –la lucha, el combate– por la superioridad argumentativa de uno sobre otros. Al hacerlo, pone en evidencia la violencia, y la futilidad, de la lucha por la razón suprema, ya que no solo demuestra que lo que Vieyra propone como mayor fineza NO es la mayor, sino que, al validar las propuestas de mayores finezas de los otros Padres, cuestiona la pertinencia del deseo de jerarquizarlas. En definitiva, la competición por la razón pierde todo sentido, ya que Sor Juana confirma la validez de las propuestas de los tres Padres, de modo que el despliegue de fuerza argumentativa, de virilidad intelectual, parece ridículo.

Además de exponer la dinámica de poder que anima la proeza escolástica de Vieyra, «pasma de los ingenios» (35), Sor Juana aporta precisiones al debate sobre las «finezas», aquéllos los actos que expresan y realizan el amor, en este caso divino. En primer lugar, restituye la noción de fineza en un marco relacional: es preciso,

¹³ «Carta Atenagórica», 931-38 (*Obras Selectas II*)

dice, evaluar la fineza, o acto de amor, en términos de los beneficios que éste aporta al amado, y también de los costos que conlleva para el amante, el que lleva a cabo el acto de amor. En otras palabras, el amor no debería evaluarse midiendo el acto en sí, sino en función de lo que implica para los dos polos de la relación amorosa. Así el ejemplo de Jacob, quien sirve y sufre durante catorce años sin que su gran sacrificio le aporte beneficios a Raquel: en este caso, la fineza o acto de amor es grande para al amante, pero irrelevante para la amada. O sea que Sor Juana descarta el criterio heroico/sacrificial, típicamente masculino, para «medir» el amor, apoyándose en cambio en una lógica claramente económica, pragmática e incluso doméstica (recordemos que ella fue tesorera de su convento) en la que prima el criterio del equilibrio de cuentas: el costo debería ser proporcional al beneficio, el libro de cuentas del amor aspira a un balance de entradas y salidas. A mi entender, el registro económico le permite abstraer la relación amorosa de la dinámica de poder del sistema de género de su época, y reintroducirla en una reflexión sobre el delicado balance entre libertad e interdependencia.

Como ya se dijo, Sor Juana expone al final de la *Carta* su propia visión de cuál es la mayor fineza de Dios – sin pronunciarse sobre la de Cristo para no confrontarse, a mi entender, con los ilustres varones que acaba de defender. Su propuesta es conocida: la mayor fineza, el mayor acto de amor, de Dios, son sus «beneficios negativos», o sea, cuando no otorga beneficio alguno. Abstenerse implica para la divinidad un gran costo, porque dar y beneficiar están en su naturaleza divina; y no recibir alivia a los amados seres humanos, porque les evita contraer una deuda y hacer prueba de ingratitud, al no merecer el favor divino.¹⁴ Más allá –o más acá– del debate teológico, me parece que esta concepción de las relaciones entre humanos y divinidad –un amor basado en la ausencia de deuda, o bien, en la *no exigencia de gratitud* – funciona como un

¹⁴ «Luego, según nuestro modo de concebir, más le cuesta a Dios el no hacernos beneficios que no el hacérselos, y, por consiguiente, mayor fineza es suspenderlos que el ejecutarlos, pues deja Dios de ser liberal –que es propia condición suya–, porque nosotros no seamos ingratos – que es propio retorno nuestro–; y quiere más parecer escaso, porque los hombres no sean perores, que ostentar su largueza con daño de los mismos beneficiados» (988-99).

modelo o ideal político en el argumento de Sor Juana. Por un lado, el dios que expresa su amor y su poder no creando deudas, y dejando en definitiva que se las arreglen entre pares –entre seres humanos, ontológicamente a la par unos de otros– contrasta con las figuras de autoridad en el marco de las relaciones coloniales, marcadas por las dinámicas de servicios y favores. Por otro lado, la discusión sobre los «beneficios negativos» le permite a Sor Juana articular su propia posición de minoría destacada –señalada por sus dones– y vigilada (o perseguida): «Envidiamos en nuestros prójimos los bienes de fortuna, los dones naturales. ¡Oh, qué errado va el objeto de la envidia, pues sólo debía serlo de la lástima el gran cargo que tiene, de que ha de dar cuenta estrecha!» (1083-87). En otras palabras, habiendo recibido beneficios positivos, Sor Juana está endeudada con Dios, a quien debe rendir cuenta de sus actos, de lo que hace con su «capital natural». En este sentido la envidia de la que es objeto es errada porque ahí donde los demás ven privilegios, ella vive una desventaja, ya que debe responder de sus dones ante Dios (y pecar, inevitablemente, de ingratitud). Pero más errado aún es que la deuda que contrae con Dios se transfiera a la comunidad, y que ésta la instrumentalice con fines de controlarla (de vigilar sus «cuentas»).¹⁵ En resumen, la deuda es una cuenta con Dios: la comunidad, y en particular las autoridades, deberían solo prestarle atención a cómo ella *corresponde*, de facto, los dones que ha recibido: «que el ponderar sus beneficios [de Dios] no se quede en discursos especulativos, sino que pase a servicios prácticos» (115-16), concluye Sor Juana, insinuando que sus cuentas con la comunidad están en orden.

Para cerrar estas reflexiones a partir de Sor Juana, propongo entender el mecanismo social de la envidia a la luz de lo dicho sobre los bustos, como uno de los efectos del pedestal: en tanto dispositivo simbólico que distingue y destaca, vimos que el pedestal invisibiliza la red de interdependencias sociales en las que se inscribe de facto el busto, o el personaje que eleva sobre los demás. Al hacerlo, lo *destaca* de su comunidad, lo separa de ella, abstrayéndolo de su pertenencia orgánica, incuestionada, al grupo

¹⁵ Entiendo el conjunto de observaciones sobre la relación entre envidia y persecución en los escritos de Sor Juana como el tratado de política que nunca escribió.

con el que vive y al que sirve. En el caso de Sor Juana, el resultado es que los servicios que rinde a su comunidad, con sus dones, también se invisibilizan, y se transforman en deuda, sometiéndola así a la doble violencia de ser a la vez demasiado pública y poco reconocida.

Ricardo Piglia: entre hombres

He propuesto que su posición de subalterna y de externa le permite a Sor Juana percibir y analizar con especial claridad la serie de violencias que implicaba integrar la élite de hombres letrados de su época. Pero evidentemente no faltan cuestionamientos de los modelos de masculinidad dominante por parte de *hombres* letrados, y abundan en la historia de la literatura las tematizaciones de las tensiones entre diferentes tipos de masculinidad. A continuación, abordo una vertiente de este tópico, partiendo de algunos textos de Ricardo Piglia que ponen en escena la relación de los hombres de letras a la virilidad de las clases sociales marginadas. Mi hipótesis es que el interés literario en la violencia atribuida a estas masculinidades marginadas (sea por orientación sexual, por racialización o por pertenencia socioeconómica), está vinculado a la violencia institucional que padecen los hombres que ocupan un lugar en el sistema de masculinidad dominante letrada. En otras palabras, la exploración de la violencia física con la que se sobre-determinan las masculinidades socialmente «inferiores» o normativamente disruptivas, digamos, aquéllas que en última instancia el pedestal invisibiliza, funciona como terreno de exploración de la violencia institucional que padecen las élites, esa violencia que es figurada, físicamente, en la ablación del tronco inferior y de los miembros de los bustos.

En su ensayo «Ernesto Guevara. El último lector» (2005),¹⁶ Piglia aborda a través de esta figura mítica la relación entre literatura y política (Piglia 2015, 282), y más específicamente la tensión entre el hombre de acción y el intelectual que marcó los imaginarios revolucionarios del

siglo XX.¹⁷ En tanto guerrillero y también teórico de la revolución, el Che encarnó para muchos el ideal masculino de su tiempo; el propio Piglia subraya su *integridad*: «Guevara no propone nada que no haga él mismo» (Piglia 2015, 292). Pero incluso en este caso de máxima coherencia entre actos y palabras persiste, según Piglia, una tensión o disociación. Hablando de la última etapa de su vida en Bolivia, Piglia sostiene que la lectura y la escritura (escribe un diario) distinguen al Che del grupo de guerrilleros de élite que ha formado, situándolo en un lugar de observación y soledad que lo sustrae de los demás. Por un lado, la lectura sería la «metáfora» de «[...] la tensión entre la vida social y algo propio y privado, una tensión entre la vida política y la vida personal» (Piglia 2015, 264). Pero, por otro lado, «Guevara es el último lector porque ya estamos frente al hombre práctico puro, frente al hombre de acción [...] El hombre de acción por excelencia, ese es Guevara (y a veces habla así)» (Piglia 2015, 263). En el cruce, entonces, de la lectura y la acción, el espacio privado, personal, y el público, político, podríamos decir que Guevara es doblemente marginal. Según Piglia, esta posición al margen –y particularmente la que le genera la lectura– alerta a Guevara a las posibilidades de traición (lo personal puede traicionar lo político, lo político, lo personal, la teoría la práctica, etc.); en particular a la de sus amigos, su grupo de guerrilleros de «élite», (Piglia 2015, 288-89) o sea, sus «pares» de armas, aunque no de letras (y bien sabemos que el Che fue traicionado al final de su vida).

Varios cuentos de Piglia se centran sobre las dinámicas de complicidad, exclusiones y traiciones a partir de las cuales se definen diferentes masculinidades y grupos de «pares». En el cuento «La honda» (1967), por ejemplo, un obrero forzado a trabajar un domingo traiciona la confianza de un niño, delatándolo a su jefe: mientras que el niño apela a la complicidad del obrero, basándose en una subalternidad «compartida» el obrero apela a la complicidad con su superior, y niega su condición

¹⁷ El marco literario de esta tensión es el tópico de las Armas y las Letras, que el propio Piglia menciona en su ensayo (Piglia 2015: 263), presentando al Che como una figura a caballo entre la distinción clásica que opone la vida de armas y la vida de letras, y la tentativa moderna de superar esta oposición, desarrollada y también parodiada, como es sabido, en El Quijote, lector y caballero justiciero.

¹⁶ Incluido en Piglia 2015.

de explotado. En «Mi amigo» (1967), un «amigo», justamente, le revela a la familia de la novia de su cómplice que éste es un delincuente, arruinándole así la perspectiva de matrimonio y de ascensión social. En ambos cuentos, la traición es el correlato de la humillación que precede la entrada o aceptación en el mundo de los pares masculinos.¹⁸

«El gaucho invisible» (1992), incluido en su *Antología personal*, elabora en el ámbito gauchesco la violencia que implica integrar las «élites» masculinas: el personaje principal se suma a un grupo de gauchos a cargo de una manada de vacas, pero éstos lo excluyen, e incluso lo ignoran, hasta que hace prueba de crueldad hacia un ternero que, en principio, intentaba salvar. Cuando se da cuenta de que el sufrimiento de la bestia llama la atención de los otros hombres, el personaje empieza a maltratarlo intencionalmente, aumentando su crueldad al ritmo de las risas de los que están convirtiéndose en cómplices y testigos de su violencia. Aquí la violencia es doble: del gaucho invisible al ternero, a quien traiciona, y del grupo de gauchos que mira y transforma al incidente en ritual de iniciación. Finalmente, «El Laucha Benítez» (1975, también incluido en la *Antología personal*) es una historia de amor entre dos boxeadores: el Vikingo, hermoso y grandote, pero embrutecido por una derrota épica y convertido en el hazmerreír de sus congéneres, y el Laucha, en la categoría liviana, quien lo protege y lo consuela cuando lo apalean. El cuento evidentemente pone en escena las condiciones adversas en las que logra manifestarse la ternura y la fidelidad: incluso – es una pregunta – parece sugerir que el amor entre hombres surge, en el marco del modelo de masculinidad viril del boxeo, *a partir de la derrota*, o a partir del reconocimiento de la necesidad de protección.

El interés de Piglia por los bajos fondos y las relaciones masculinas cuerpo a cuerpo contrasta con su alta conciencia de escritor. Como es sabido, Piglia (1941-2017) fue un prolífico escritor, cuentista, novelista, ensayista, y también ilustre profesor en la universidad de Princeton, a cuya biblioteca legó los diarios que escribió a lo largo de su vida: notas, comentarios sobre la escritura, la lectura,

en fin, todo el material necesario para que los investigadores universitarios trabajen y elaboren *su perfil de autor*, que es grosso modo el equivalente de la *bustificación* (o *fenicización*, como diría Sor Juana) en el mundo literario. Se trata por supuesto de diarios de vida intelectual, que documentan una faceta (central) de la vida del escritor Piglia, pero que no constituyen la historia de Piglia, la persona. Se llaman, de hecho, los diarios de Emilio Renzi, o sea que Piglia le atribuye la autoría a un alter ego, que también aparece en muchas de sus ficciones. Podríamos decir que sus diarios, al tiempo que ofrecen el material necesario para el devenir busto de Piglia, matizan la figura de autor, desdoblándola y desvinculándola claramente de un posible «yo» autobiográfico.¹⁹ En cierto sentido, con estos diarios Piglia logra controlar, o por lo menos delimitar, su palabra póstuma, respondiendo quizás a una preocupación similar a la de Sor Juana, quien elaboró a lo largo de sus escritos una figura anti-autorial para resistir a esas mortíferas «plumas de Europa».

El alter ego de Piglia participa en varias de sus ficciones más palpitantes, generalmente como periodista, ocupando un lugar a la vez central en tanto observador y marginal respecto a la acción. En una de sus primeras figuraciones, es un estudiante, quien termina en la cárcel por agitación política. El cuento se llama «La invasión», y es posible leerlo como una suerte de alegoría de la posición del autor excluido de las modalidades de masculinidad no académicas. El estudiante llega a un calabozo ocupado por dos hombres, desertores del ejército. Los hombres evidentemente resienten la presencia de Renzi, quien tarda en entender que se trata de una pareja. El estudiante trata de entablar conversación, sin mucho resultado: uno lo mira fijamente, sin hablar, el otro contesta sus a preguntas con condescendencia agresiva («¿entendés?... ¿O necesitás que te explique algo más?»). Cuando el estudiante replica en un registro similar, el que habla por la pareja, lo pone en su lugar: «acá dentro no te conviene jugar al machito, ¿te das cuenta? Aquí no estás en la Universidad, así que mejor sentáte ahí, quedáte piola y no jodás» (Piglia

¹⁹ Los *Diarios de Emilio Renzi* se están convirtiendo en lectura casi obligada para los que quieran comentar la obra de Piglia. Se trata en todo caso de un recurso que va a alimentar la crítica durante mucho tiempo.

¹⁸ Ambos cuentos fueron publicados en *La invasión* 2014 (1967).

2014, 88-89).²⁰ La advertencia es ambigua: ¿se le niega al estudiante «jugar al machito» en general, o bien, se le niega hacerlo *como lo hace en la universidad*? Me inclino por esta segunda opción, porque los dos convictos, en tanto desertores que acaban de escaparse del régimen de masculinidad del ejército –posiblemente por sus relaciones sexuales–, demuestran una comprensión más matizada de los diferentes factores que entran en juego en los códigos de género. El estudiante, en cambio, entra en la celda con la convicción de que el estar «aquí», en el espacio criminalizado de la celda, debería bastar para crear simpatías, una comunidad de «pares» en la marginación. Va a terminar en un rincón, «hecho un ovillo entre las mantas», dándole la espalda a la pareja que hace el amor.

El personaje de Renzi parece haber aprendido la lección, ya que, en el resto de sus apariciones, abandona toda pretensión de integrarse en comunidades de hombres de otros horizontes sociales y sexuales. En *Plata Quemada*, de 1997, por ejemplo, es el periodista que cubre a prudente distancia las noticias de un robo, perpetrado por unos maleantes que terminarán cercados por 400 policías en un departamento en Montevideo. Entre los asaltantes hay nuevamente una pareja, que repite las pautas de las que ya mencioné: uno es grandote, embrutecido por la violencia y la droga, el otro es el menudo e inteligente. Quienes han leído la novela saben que está basada en hechos reales, y que su clímax es la escena en que los ya maltrechos sobrevivientes queman la plata y tiran los billetes en llamas por la ventana, generando consternación e indignación en la ciudad y el mundo. También recordarán que el relato está enmarcado por la famosa cita de Brecht: «¿Qué es robar un banco comparado con fundarlo?». La pregunta evidentemente sugiere que el peor crimen, la peor violencia social,

es la fundación del banco, con lo cual, la quema del dinero aparece como un acto de justicia social, de emancipación de toda regla, convención, e incluso identidad social. En este sentido la novela rinde homenaje a estos hombres, criminalizados, violentos, marginados, y libres pensadores.

Me parece que en la obra de Piglia la fascinación con la violencia y el amor «entre hombres» (título que parece haber considerado para esta novela),²¹ elevados en esta novela a la expresión de una máxima libertad de pensamiento, parte del reconocimiento de las limitaciones políticas y críticas del intelectual acomodado. Propongo que podemos leer, no solo en Piglia, la atención a estas masculinidades, como una nostalgia por lo que el modelo de masculinidad académica, la élite académica, «pierde» u olvida cuando accede al pedestal: el cuerpo, como hemos dicho – cierta capacidad de acción, de maniobra en el campo social–, pero paradójicamente también cierta libertad de pensar con la sociedad, y más precisamente, cierto ideal de coherencia entre pensamiento y acto, a la imagen de la *integridad* que le atribuye Piglia a la figura del Che. Esto está formulado más claramente en otra novela, *Respiración artificial*,²² en la que un intelectual polaco llega a la conclusión de que *El Mein Kampf* de Hitler es «la crítica práctica y la culminación del racionalismo europeo» (Piglia 1980: 191), algo así como la otra cara de *El discurso del Método* de Descartes. Renuncia en consecuencia a su investigación y a su puesto universitario, exiliándose en una provincia argentina. «Prefiero ser un fracasado a ser un cómplice», concluye. Rechazar el éxito equivaldría, entonces, a negarse a integrar la élite intelectual, heredera y cómplice de los crímenes de la razón europea.

La postura del personaje de Piglia remite a una de las tesis más famosas de Walter Benjamin, según la cual todo acto de civilización es también un acto de barbarie, y la empatía con los vencedores necesariamente beneficia a las clases dominantes.²³ Para Benjamin, el historiador mate-

²⁰ Va el fragmento entero para facilitar la comprensión:

En el piso el morochito se reía en silencio mostrando las encías.

—¿Entendés? —insistió Celaya— ¿Entendés? ¿O necesitás que te explique algo más?

—No —Renzi hizo un esfuerzo para mirarlo de frente. Pero si llego a necesitar algo te aviso y vos me enseñás. —Trató de repetir el tono de Celaya. — Yo te aviso y enseñás —repetió.

Celaya le buscó la cara.

—Escuchá querido —dijo— acá adentro no te conviene jugar al machito ¿te das cuenta? Aquí no estás en la Universidad; así que mejor sentáte ahí, quedate piola y no jodás.

—Che, ¿pero vos que te pensás? —empezó a decir Renzi que encogió una pierna tratando de pararse. Cuando estaba medio arrodillado, Celaya lo empujó con la punta de los dedos y Renzi perdió el equilibrio Piglia 2014: 88-89).

²¹ Ver Balderston 2019

²² Ricardo Piglia. *Respiración Artificial*. Buenos Aires: Pomaire, 1980.

²³ Walter Benjamin, «Theses on the Philosophy of History» (en *Illuminations. Trad. H. Zorn*. London: Pimlico Editions, 1999), en particular la tesis VII. Los escritos de Benjamin, y estas tesis en particular, han tenido mucha influencia en el pensamiento post-revolucionario.

rialista debe leer (escribir) la historia a contra-pelo, simpatizando con los perdedores e identificando el crimen que se esconde detrás de las victorias de «los vencedores». ¿Pero cómo se convierten las élites a esta lectura y postura ética? Al cabo de este recorrido por los bustos, la resistencia a la «enfenzación» de Sor Juana, y la focalización en la violencia entre hombres de Piglia, una posible respuesta sería: identificando el fracaso en el éxito y leyendo el privilegio como castigo. O sea, prestándole atención y visibilizando las violencias del pedestal.

Referencias bibliográficas

- Agamben, Giorgio. «Théorie des dispositifs», *Poésie*, 2006/1 (N° 115), p. 25-33. DOI: 10.3917/poesi.115.0025. URL: <https://www.cairn.info/revue-poesie-2006-1-page-25.htm> (recuperado el 11 de mayo 2023)
- Balderston, Daniel. «Los diarios de Piglia: Recuperación de la gestación de Plata quemada». *Cuadernos LRICO*, Hors-série, 2019 URL:// <http://journals.openedition.org/lirico/7941> (recuperado el 24 de enero de 2022).
- Benjamin, Walter. «Theses on the Philosophy of History». *Illuminations*. Trad. H. Zorn. London: Pimlico Editions, 1999.
- Bourdieu, Pierre. *Homo academicus*. Paris: Ed. de Minuit, 1984.
- Collectif *Que Faire Des Bustes*. Interventions artistiques pensées et réalisées par le Collectif CQFB. 2021. <https://www.unige.ch/lettres/fr/faculte/structures/commissions/egalite/que-faire-des-bustes/> (recuperado 11 de mayo 2023).
- Connell, R. W., & Messerschmidt, J. W. (2005). «Hegemonic Masculinity: Rethinking the Concept». *Gender & Society*, 19(6), 829–859. <https://doi.org/10.1177/0891243205278639> (recuperado el 2 de febrero 2023)
- Hottin, Christian. «Les collection de bustes». *Universités et grandes écoles à Paris : les palais de la science*. Ed. Andia, Béatrice y Christian Hottin. Paris: Action Artistique de la Ville de Paris, 1999a, 68-74.
- «Scientifiques et universitaires». *Art ou politique ? : arcs, statues et colonnes de Paris*. Bresc-Bautier, Geneviève, and Béatrice de Andia. Paris: Action artistique de la Ville de Paris, 1999b, pp. 180-184.
- Bonnet, Jean-Claude. *Naissance du Panthéon : essai sur le culte des grands hommes*. Paris: Fayard, 1998.
- De la Cruz, Sor Juana Inés. *Obra Selecta II*. Selección y prólogo Margo Glantz. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1994.
- Deleuze, Gilles. «Qu'est-ce qu'un dispositif?». *Michel Foucault philosophe : rencontre internationale, Paris 9, 10, 11 janvier 1988*. Paris: Ed. du Seuil, 1989. Print.
- Gonzalez, Angelica. «Le dispositif: pour une introduction», *Marges* [Online], 20 | 2015, Online since 01 March 2017 (recuperado 11 de mayo 2023). URL : <http://journals.openedition.org/marges/973> ; DOI : 10.4000/marges.973
- Guasch, Óscar. *Héroes, científicos, heterosexuales y gays : los varones en perspectiva de género*. Barcelona: Bellaterra, 2006.
- Lugones, María. «Toward a Decolonial Feminism». *Hypatia*, vol. 25, no. 4, 2010, pp. 742–59. *JSTOR*, <http://www.jstor.org/stable/40928654>. (recuperado el 11 de mayo 2023).
- Piglia, Ricardo. *La invasión*. Barcelona: Penguin Random House, 2014 (1967).
- *Respiración Artificial*. Buenos Aires: Pomaire, 1980.
- *Plata Quemada* Barcelona: Anagrama, 2000 (1997).
- *Antología personal*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2015.
- Wells, Herbert George, and Roger Luckhurst. *The Time Machine*. Oxford: Oxford University Press, 2017.

Prácticas para pensar una biopolítica de la vida en Colombia

Bibiana Pérez González*

Recibido: 12.02.2023 — Aceptado: 28.03.2023

Titre / Title / Titolo

Pratiques pour penser une biopolitique de la vie en Colombie
Practices for Envisaging a Biopolitics of Life in Colombia
Pratiche per pensare una biopolitica della vita in Colombia

Resumen / Résumé / Abstract / Riassunto

El presente artículo busca demostrar que frente al panorama biopolítico contemporáneo, en el cual el poder produce y gestiona la muerte a gran escala a través de sus tecnologías de gobierno, el movimiento indígena y el movimiento afrocolombiano, a través de prácticas como la minga y los alabaos, son referentes de una *biopolítica afirmativa* y una contra-experiencia al neoliberalismo. Las formas en que estos movimientos han comprendido el trabajo en comunidad, la elaboración del duelo como un asunto colectivo y la transformación de la violencia epistémica que históricamente ha invisibilizado sus pueblos, son prácticas que lejos de avasallar el potencial innovador de la vida, la protege y la expande.

Cet article démontre que face au panorama biopolitique contemporain, dans lequel le pouvoir produit et gère la mort à grande échelle à travers ses technologies de gouvernement, le mouvement indigène et le mouvement afro-colombien, à travers des pratiques telles que la minga et les alabaos, sont des références d'une biopolitique affirmative et d'une contre-expérience au néolibéralisme. Les façons dont ces mouvements ont compris le travail en communauté, l'élaboration du deuil en tant qu'affaire collective et la transformation de la violence épistémique qui a historiquement invisibilisé leurs peuples sont des pratiques qui, loin de briser le potentiel innovateur de la vie, le protègent et l'élargissent.

This article seeks to show that in the face of the contemporary biopolitical panorama, in which power produces and manages death on a large scale

through its government technologies, the indigenous movement and the afro-Colombian movement, through practices such as the minga and the alabaos, are referents of an *affirmative biopolitics* and a counter-experience to neoliberalism. The ways in which these movements have understood community work, the elaboration of mourning as a collective matter and the transformation of the epistemic violence that has historically made their peoples invisible, are practices that, far from overwhelming the innovative potential of life, protect and expand it.

Questo articolo dimostra che di fronte al panorama biopolitico contemporaneo, in cui il potere produce e gestisce la morte su larga scala attraverso le sue tecnologie di governo, il movimento indigeno e il movimento afrocolombiano, attraverso pratiche come la minga e l'alabaos, sono referenti di una biopolitica affermativa e di una controesperienza al neoliberalismo. I modi in cui questi movimenti hanno inteso il lavoro di comunità, l'elaborazione del lutto come questione collettiva e la trasformazione della violenza epistémica che storicamente ha reso invisibili i loro popoli, sono pratiche che, lungi dal sopraffare il potenziale innovativo della vita, la proteggono e lo espande.

Palabras clave / Mots-clé / Keywords / Parole chiave

Biopolítica afirmativa, minga, alabaos, duelo, comunidad, resistencia.

Biopolitique affirmative, minga, alabaos, deuil, communauté, résistance.

Affirmative biopolitics, minga, alabaos, grief, community, resistance.

Biopolitica affermativa, minga, alabaos, dolore, comunità, resistenza.

* Universidad del Valle, Colombia.

Introducción

La biopolítica contemporánea se sitúa en el umbral de una política dirigida a potenciar la vida de los ciudadanos y reproducir todos los aspectos de la vida social, a través de la intensificación del rendimiento, la maximización de las capacidades, el control, la vigilancia y regulación extrema de la vida de los sujetos a todo nivel (Foucault; Hardt y Negri). Paradójicamente también, es una biopolítica que produce oleadas de muerte como consecuencia del proyecto de la modernidad/colonialidad¹ (Castro-Gómez y Grosfoguel), y del discurso sobre el desarrollo² (Escobar, 2006; Agamben, 1998, 2001, 2004; Badiou; Bauman, 1995, 1997). Los acontecimientos de los tres últimos siglos con la Primera y Segunda Guerra Mundial, la crisis ecológica que enfrenta el mundo actual, los genocidios cometidos en territorios ancestrales por el saqueo y la explotación de la naturaleza, la exacerbación del fascismo con sus múltiples rostros, la muerte convertida en mercancía e integrada a las lógicas del mercado global en una nueva era del poder (Valencia), son algunas manifestaciones de la tanatopolítica, o en otras palabras, una política dirigida a producir muerte de manera tecnificada (Badiou; Esposito, 2011; Bauman, 1997, 1995; Agamben, 1998, 2004).

En el horizonte biopolítico contemporáneo, en el cual, la guerra se ha convertido en el principio organizador básico de la sociedad (Hardt y Negri), es pertinente analizar el conflicto social y armado de Colombia, en tanto, ha sido una guerra prolongada, no en vano es considerado como uno de los conflictos armados más largos del mundo y el más largo de América Latina; complejo, no solo por los diversos actores que aglutina, sino también, por su naturaleza “multifactorial” y “multisectorial”, que articula y superpone

conflictos de diversa naturaleza; discontinuo, en tanto que decae y vuelve a resurgir con fuerza a lo largo del tiempo.

Dentro del escenario político colombiano, me remitiré a las prácticas de dos movimientos populares latinoamericanos: la minga del movimiento indígena Nasa y los rituales fúnebres del movimiento afrocolombiano; con el fin de demostrar que dichas prácticas culturales se constituyen en trincheras de resistencia para sus pueblos, que durante siglos han estado sometidos a las lógicas de la modernidad hegemónica occidental y su articulación en algunos casos perversa a la economía mundo.

El pueblo Nasa o “Gente del agua”

Los pueblos indígenas latinoamericanos han tenido que vivir en una lucha constante desde la llegada de los españoles a territorio americano en el siglo XV, así como, con la implantación del neoliberalismo en la década del ochenta en el continente suramericano. Estos pueblos han resistido a la miseria, precariedad y pobreza que generan los procesos civilizatorios de la modernidad/colonialidad (Castro-Gómez y Grosfoguel). Así pues, según el diagnóstico que presenta el Banco Interamericano de Desarrollo del 2004, se observa una correlación directa entre las zonas más pobres del planeta y la pertenencia a un pueblo afrodescendiente o indígena. En particular, las mujeres indígenas son las que se encuentran entre las más pobres y marginadas del mundo, situación que se agrava si se tiene en cuenta que existen profundos vacíos en el tema de políticas públicas diferenciadas, que protejan la cosmovisión y supervivencia de los pueblos ancestrales.

El pueblo Nasa representa el 13,4% de la población indígena en Colombia, compuesta por 186.178 personas que se autorreconocen como Nasa, de los cuales, el 51% son hombres y 49% son mujeres. El pueblo Nasa está concentrado en su mayoría en la zona de Tierradentro, entre los departamentos del Cauca y Huila. Su lengua nativa es la *Nasa Yuwe*, perteneciente a la familia lingüística Paéz. La evidencia de que sólo el 41,9% de indígenas Nasa hablan su lengua, da cuenta del riesgo de su desaparición.

¹ El Proyecto modernidad/colonialidad implica una serie de presupuestos, entre los cuales se comprende que la colonialidad es constitutiva de la modernidad, o, bien, es la contracara de la historia de la modernidad (Castro-Gómez y Grosfoguel).

² Según Arturo Escobar (2006), el “discurso del desarrollo” surge en el periodo comprendido entre 1945 y 1955, el cual instaura un régimen de gobierno sobre el Tercer Mundo. Desde esta perspectiva, el desarrollo como proyecto económico y cultural pretende subordinar y transformar las demás culturas bajo los principios occidentales, así como dirigir sus esfuerzos en potenciar el desarrollo económico, la explotación de recursos naturales, la satisfacción material e individual sobre cualquier otro objetivo al privilegiar la lógica del mercado.

Particularmente, el pueblo indígena Nasa asentado en los Andes ha vivido frontalmente el conflicto armado colombiano por más de 50 años.

La violencia ha atravesado éstas comunidades con la pérdida de tierras, la militarización de sus territorios, el desplazamiento forzado, el reclutamiento de indígenas en las guerrillas -como las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC) y el Ejército de Liberación Nacional (ELN)-, violaciones sistemáticas a mujeres y niñas indígenas, genocidios a comunidades enteras por parte de multinacionales y grupos paramilitares. No es un asunto aislado que en el territorio donde se encuentran asentados sus habitantes, encontremos gran biodiversidad, riqueza en recursos naturales (agua, bosques y oxígeno), zonas de alta concentración de minerales e hidrocarburos, haciéndose evidente la relación entre la violencia y los intereses por los recursos naturales (Maldonado). Aunque los pueblos originarios han sido blanco de la economía y de la geo/bio/política mundial, estos resisten desde su fuerte organización social y territorial, y desde sus prácticas ancestrales que recogen la noción de lo comunitario. El concepto de comunidad es entendida aquí, como potencia creativa, condición que nos expone, nos entrega los unos a los otros, nos abre a la interdependencia, a la vulnerabilidad constitutiva de lo humano que nos hacer ser. La comunidad se funda en la libertad, experiencia común de la exposición, pero que tiene lugar por medio y para una resistencia de toda apropiación (Esposito, 2012; Butler, 2006).

La minga indígena como política de lo común

La lucha y resistencia de los pueblos originarios ha estado mediada por un mecanismo ancestral de vital importancia con el que han logrado desarrollar una potente organización interna, autogestionarse y darle voz a su comunidad. Definir *la minga* implica una dificultad de entrada, pues es un concepto vivo y polisémico que depende de la construcción autorreferencial de sus pueblos.

Con el ánimo de ensayar una definición, es posible acordar algunos puntos en común: la minga es una prác-

tica ancestral y un mecanismo de participación con el que se trabaja colectivamente por el bienestar de la comunidad, representa un espacio resolutorio que involucra a todos sus integrantes, en el cual, se debaten temas, acuerdos y proyectos futuros. Asimismo, los elementos que definen la minga, son la capacidad de actuar en comunidad, la autogestión, la primacía de lo común y el valor de la humildad (Centro Nacional de Memoria Histórica, 2012).

A lo largo del tiempo las mingas más representativas del pueblo Nasa han sido: la minga de María de Piedad en el año 2004; la minga de los pueblos en el año 2008; la minga social y comunitaria por la defensa de la vida, el derecho a la protesta social y la Jurisdicción Especial Indígena-JEI en el año 2015; la minga de resistencia por el territorio, la dignidad y cumplimiento de acuerdos en el año 2017 y la minga en el marco del Paro Nacional en el año 2021. El pronunciamiento del pueblo Nasa en estos encuentros corresponde con los principios de su Plan de vida, tales como: la recuperación de sus territorios ancestrales, el respeto a la vida y sus derechos históricamente vulnerados, el rechazo rotundo del modelo económico neoliberal imperante, también el rechazo a la ley del despojo usada en beneficio de multinacionales y actores armados, la exigencia al Estado colombiano al cumplimiento de los acuerdos pactados, y finalmente, el llamado a trabajar en una agenda común a través del trabajo colectivo con organizaciones de estudiantes, trabajadorxs, campesinxs, feministas, líderes comunitarixs, defensorxs de Derechos Humanos y organizaciones humanitarias internacionales.

En ese sentido, la minga es una práctica que defiende la dignidad de los pueblos originarios, un mecanismo de visibilización en el terreno político y de organización al interior de sus comunidades. Es un espacio de encuentro, resistencia, práctica de la unidad dirigida a armonizar el territorio, gentes, naturaleza, espíritus y legado ancestral. Lo político es entonces una resistencia para no desintegrarse y esto se refleja en todo el proceso organizativo, como por ejemplo el encuentro con otros pueblos, la toma de espacios públicos, marchas, convocatorias masivas y los actos de resistencia civil. En general, los movimientos sociales están revitalizando la discusión política al posi-

cionar paulatinamente otros saberes, prácticas culturales y luchas contrahegemónicas, las cuales, están apostando por otras visiones del mundo y por un modelo posdesarrollista (Escobar, 2011; Agencia Anadolu; Zibechi).

Posdesarrollo y política pluralista

La creciente presencia de acciones y prácticas de protestas sociales en diferentes países y latitudes del continente latinoamericano ponen en evidencia un momento de ruptura entre la política moderna y una indigeneidad emergente. Es decir, un despliegue de fuerzas y prácticas indígenas que pueden desestabilizar de forma significativa las formaciones políticas dominantes y reorganizar la hegemonía política. Esto debido a que se desnaturaliza a su vez, la exclusión de las prácticas indígenas de las instituciones del Estado y de la nación.

Los movimientos indígenas, afrodescendientes, organizaciones campesinas, grupos urbanos con base comunal, imprimen un giro contundente, ya que a través de sus conocimientos y prácticas, se distancian de las formas neoliberales de la euromodernidad y apuntan hacia mundos posliberales y poscapitalistas. Aunque estos mundos aún no lleguen a consolidarse como tal, sí alteran el orden epistémico de la política moderna, fundada en una visión dualista que separa naturaleza/cultura, individuo/comunidad, entre otros. Esta transformación implica, efectivamente, ir más allá del Estado y las estructuras socioeconómicas globales e involucran una transformación hacia mundos y conocimientos de otro modo.

Algunos criterios para pensar en el posdesarrollo apuntan a crear un espacio/tiempo colectivo en que el desarrollo no sea el principio central que organiza la vida social y económica de las comunidades; cuestionar la centralidad de la noción de crecimiento económico; reconocer la multiplicidad de prácticas y definiciones relacionadas con economías ecológicas; establecer diálogos interculturales que permiten la convergencia de múltiples cosmogonías del mundo; abrirse a epistemologías descoloniales que acojan las cosmovisiones indígenas, afrodescendientes,

de mujeres y pueblos alterizados por la modernidad (Escobar, 2011). De manera que, las concepciones dualistas propias de la modernidad están siendo desafiadas por otras epistemologías que provienen de los pueblos originarios, tal es el caso de las *cosmovisiones relacionales* (De la Cadena), las cuales proponen una transformación de la política misma, no sólo porque la indigeneidad representa una lucha por la raza y la etnicidad, sino también, porque los pueblos indígenas despliegan prácticas no modernas para representar entidades no humanas, lo cual revitaliza la discusión por una diferente política de la naturaleza. Esto reviste una importancia crucial, en la medida en que significa una reinención de la naturaleza y de la política moderna hacia la reconstrucción de mundos socio-naturales alternativos.

La tramitación del duelo colectivo

Una de las estrategias de la guerra es el control del duelo a través de un potente dispositivo de dominación que gestiona lógicas de diferenciación y jerarquización de los cuerpos, con el fin de desrealizar la vida y la muerte (Butler, 2010). Una deshumanización que funciona negando la vida de esos cuerpos y que desconoce la humanidad de lxs dolientes a quienes se les arrebató las posibilidades de llorar a sus muertos.

Cualquier muerte implica de manera fundamental, una pérdida de sí mismo en el desvanecimiento del otro, es decir, algo de nosotros mismos se muere con la muerte del semejante (Freud). El proceso de tramitación del duelo tiene que ver con la aceptación de un cambio que no se sabe cómo terminará anticipadamente, pero que abre la posibilidad en las comunidades de rehacerse a sí mismas, de reconstruir aquello que se ha roto en ellas. Esta reconstrucción íntima requiere que la pérdida sea inscrita en un discurso, una narración que le permita al doliente y a la comunidad re-significar el mundo que habita, es decir, reconocerse en la transformación frente a lo ausente, y a partir de allí, reconfigurar su universo social de referencia. En ese sentido, el proceso de doler no es un asunto reduci-

ble al espacio íntimo o privado, al contrario, implica una dimensión colectiva y comunitaria ineludible.

La violencia se sustenta en un conjunto de discursos y dispositivos que controlan el derecho de hacer el duelo, porque en la expresión del dolor se expone también la vida que se ha perdido a causa de un orden que legitima las injusticias y sustenta el bienestar de otros. A este acallamiento se le suma la imposición de un relato colectivo construido desde el discurso del otro: el Estado, las instituciones no gubernamentales y los medios de comunicación, etc. Así mismo, los dispositivos de control del duelo están en estrecha relación con el régimen de control de los afectos a través de un encuadre de la violencia selectiva y diferencial, que hace menos escandalosa la guerra y todo lo que ella supone (Butler, 2010). Es decir, llegamos a sentir sólo en relación a una pérdida perceptible, una vida que esté inscrita dentro de los límites de lo socialmente querido y valorado. La capacidad de aprehensión de una vida depende de unas normas que la caracterizan y de una producción normativa ontológica. En términos de Judith Butler, “los sujetos se constituyen mediante normas, que en su reiteración, producen y cambian los términos mediante los cuales se reconocen” (2010, 17). Lo cual significa, que todos aquellos que queden por fuera de los *marcos de reconocimiento*, serán tratados como espectros usados para cuidar y legitimar la vida de los vivos que sí importan y continuar con los fines de la guerra.

Si el dispositivo político que gestiona la vida de las poblaciones prohíbe el duelo, es con el fin de que la melancolía nacional encaje dentro de lo que estamos autorizados a poder reconocer y sentir. Si bien es necesario luchar contra la prohibición que opera sobre la posibilidad de doler a las víctimas del conflicto social y armado, es también fundamental, la construcción de instituciones colectivas de duelo en vías de la reunificación de la comunidad, la construcción de otros lazos y la sutura de las relaciones. Como se ha podido constatar a lo largo del tiempo, esa imposibilidad de doler y reconocer las muertes, impide a su vez, la reparación, integración y recuperación significativa/efectiva de las poblaciones en Colombia. Sin un proceso de duelo no hay reconfiguración de la identidad, no hay lugar para la construcción de un nuevo tejido so-

cial y dificulta la posibilidad de inscribirnos en una narración que nos nombre en una memoria compartida. Sin memoria no hay identidad, ni tampoco una comunidad imaginada o nación posible.

Sin la posibilidad de tramitación profunda de la existencia se pierde el sentido profundo de la vida, el cual es necesario para oponernos a la violencia, en ese sentido, ¿cómo se reconstruye una población o un país sin la capacidad de reconocer sus propios muertos? ¿Si no se cuenta con las garantías necesarias para integrar la muerte dentro de la vida? ¿Si cualquier forma de reconocimiento es silenciada sistemáticamente con más violencia? Lo cierto es que no hay duelo nacional posible con la impunidad de las muertes, desapariciones, secuestros, masacres de millones de personas. Es posible afirmar entonces, que el tratamiento deshumanizante, el olvido y la impunidad han sido algunas de las formas de negación del duelo colectivo de las víctimas a causa de la violencia en Colombia. Es importante señalar también, que desde hace años Colombia ha venido trabajando en esa vía, como por ejemplo, con la creación del Sistema Integral de Verdad, Justicia, Reparación y No repetición, y muchas otras iniciativas que buscan construir un relato nacional a través de la memoria histórica del país.

La memoria cantada y los alabos del Pacífico colombiano

La zona del Pacífico ha estado potencialmente más expuesta al impacto del régimen del desarrollo (Escobar, 2006) y al conflicto armado acentuándose en la década de 1990, época en que Colombia experimenta una apertura económica hacia el mercado global con el tratado de Libre Comercio. El departamento del Chocó comienza a adquirir importancia estratégica en las agendas de los gobiernos y se considera como una zona productora de materias primas. Dada su ubicación geoestratégica, se convierte en una plataforma privilegiada para acceder a los mercados de la cuenca internacional y adquiere reconocimiento, tanto por el inmenso potencial extractivo de recursos biológi-

cos, como por su riqueza en biodiversidad. No es azarosa la emergencia del movimiento de las comunidades negras en Colombia a principios de los 90s como respuesta a la profundización del modelo neoliberal en una lucha por la defensa cultural, insistiendo en la protección de cuatro derechos fundamentales: la identidad, el territorio, la autonomía local y su propia visión del desarrollo (Centro Nacional de Memoria Histórica, 2010).

El Pacífico colombiano ha sido un espacio estratégico de guerra, testigo de múltiples enfrentamientos en el conflicto armado del país, mientras que el estado abandonó casi por completo a sus habitantes y los dejó a la suerte de los grupos armados ilegales. Es posible afirmar que esta violencia estructural responde a un tipo de violencia epistémica (Spivak), que hace referencia a “la alteración, negación y en casos extremos como las colonizaciones, extinción de los significados de la vida cotidiana, jurídica y simbólica de individuos y grupos” (Belasteguigoitia, 237 – 238), la cual se remonta a la época de la colonia con el tráfico de esclavos desde África hacia tierras americanas y el etnocidio de los pueblos indígenas que tuvo lugar en América.

El movimiento de colonización/modernización del continente americano se llevó a cabo a través de prácticas de violencia que implicaron la invisibilización del otro y la expropiación de su posibilidad de representación:

La violencia se relaciona con la enmienda, la edición, el borrón y hasta el anulamiento tanto de los sistemas de simbolización, subjetivación y representación que el otro tiene de sí mismo, como de las formas concretas de representación y registro, memoria de su experiencia (...). La violencia epistémica se relaciona con la pregunta hecha por Edward Said “¿quién tiene permiso de narrar?” (Belasteguigoitia, 236 - 237).

Pese a ese no-lugar de los pueblos afrodescendientes en la historia y al uso hegemónico de sus cuerpos como escudos que protegen los cuerpos que importan (Butler, 2002) a través de la esclavitud, la violencia epistémica que trajo la colonización no ha aniquilado aún los sistemas imaginarios y simbólicos de sus pueblos. Las comunidades afrodescendientes conservan vivamente prácticas íntimas y rituales que les han protegido de la muerte durante siglos. La población negra integra en sus prácticas culturales elementos

de la herencia africana, pero también legados de las comunidades indígenas, mestizas, así como una fuerte influencia de la iglesia católica, lo cual, ha dado lugar a una rica producción cultural como el baile, el canto, los rezos, las leyendas, los juegos y los rituales mortuorios, recogidos en un importante legado de transmisión oral por generaciones.

La música ha sido un recurso cultural identitario sumamente importante que dialoga con los rituales fúnebres de las comunidades afrocolombianas. Los alabos son composiciones musicales dedicadas a sus difuntos en el camino al más allá, siendo el resultado de un proceso de sincretismo musical llevado a cabo por las primeras generaciones de esclavos que llegaron al Pacífico en el siglo XVI. Éstos reúnen los cantos de alabanza y los salves propios de la religión católica que trajeron los españoles, así como los cantos fúnebres y demás expresiones artísticas de ascendencia bantú.

De acuerdo a la edad del muerto, los cantos cuentan historias narradas por una voz líder y un coro de mujeres que responde. Si la persona murió en edad adulta los versos resultan románticos, se exalta la alabanza a Dios, se crean plegarias para que lo acoja, lo perdone, lo cuide y le abra las puertas del cielo. Por el contrario, si muere entre los 12 y los 18 años se cantan arrullos porque eran jóvenes que habían cometido pecado (Centro Nacional de Memoria Histórica, 2016 <https://centrodememoriahistorica.gov.co/alabaos-cantos-de-resistencia-y-memoria/>).

Las comunidades componen un alabao para cada difunto, que cantan por largas horas, días o meses, con el fin de acompañar la muerte hacia la eternidad; éstos están presentes principalmente, al inicio del ritual durante el velorio, en la última noche, y cuando se despiden definitivamente del muerto, en el último día de la novena.

La memoria cantada es una vía de elaboración colectiva frente al silencio impuesto por el régimen de terror que se vive en la guerra. La muerte es un asunto comunitario e íntimo, pues toda la comunidad está convocada para asistir al muerto en el tránsito hacia el más allá, así como, acompañarse en la tramitación del duelo; unos relevan a otros en el canto de alabos noches y días enteros. Los rituales en general, y los alabos en particular, abren la posibilidad de que las comunidades afrocolombianas puedan recons-

truir la memoria histórica que exige la verdad, la justicia y la reparación ante la violencia. Se convierten en puentes que conectan el mundo ancestral con el mundo de los vivos; reafirman los vínculos inter-étnicos e invitan a un ejercicio espiritual de perdón en sus pueblos (Caleidoscopio sonoro).

En otras palabras, los rituales fúnebres funcionan como referentes epistémicos propios para sus comunidades, permite reconocerse como pueblo que se nombra a sí mismo en una narrativa propia, ofrece otro lugar para lo inefable, lo inconexo, lo confuso y el horror de la masacre; es recurso de denuncia frente a la impunidad, el abandono del Estado colombiano, el atropello de los actores del conflicto, el vacío que deja la muerte y la falta de significantes para nombrarla.

Conclusiones

La minga y los rituales fúnebres constituyen poderosas prácticas culturales que preservan a las comunidades indígenas y afrodescendientes de Colombia del exterminio histórico generado por el proyecto civilizatorio de Occidente y de la gestión política de la muerte producida por la guerra. La *minga* es una práctica que dialoga con una biopolítica afirmativa productora de vida, en la medida en que funciona como un mecanismo de participación colectiva dirigida a potenciar y proteger a los pueblos originarios de su desaparición.

Como escenario de lucha, instrumento y práctica de vida, se convierte hoy más que nunca en un ejemplo de resistencia frente a los dispositivos biopolíticos instaurados por la guerra, cuyo objetivo es desarticular cualquier proyecto en común y de lo común. La minga en ese sentido, se constituye en referente clave para el mundo globalizado, el cual se enfrenta a las aporías de la racionalidad neoliberal imperante, a sus deficientes mecanismos de participación política y a su fallido ideal de democracia.

Por otra parte, frente al olvido inducido como estrategia del régimen de terror en Colombia, los *alabaos* de las comunidades afrocolombianas se posicionan como prácticas que se revelan en vías de socavar el orden bélico. Dichos rituales milenarios son poderosos mecanismos

que cumplen una doble función: elaborar el dolor frente a la devastación que genera la muerte, y fortalecer el tejido social, las redes de solidaridad entre sus comunidades. Son herramientas que posicionan a las comunidades negras como agentes sociales y políticos que componen su memoria, su propia historia y su devenir.

Si se considera que una de las formas del funcionamiento biopolítico contemporáneo consiste en crear una disposición afectiva de la guerra, a través de la manipulación del afecto y la percepción en lo que se ve, se oye, se siente y se conoce, socavando una comprensión y oposición sensata de la guerra, hay que reconocer que el movimiento de las comunidades negras subvierte dicha imposición y sitúa el duelo como un asunto crucial ineludible en el escenario actual de Colombia.

Es posible afirmar en un sentido más amplio, que los movimientos populares latinoamericanos por su lucha histórica, sus mecanismos de resistencia y las formas en que han comprendido la organización social, el trabajo colectivo y la preservación de vida, se convierten en referentes de otro lugar posible frente a las formas del poder global contemporáneo. Finalmente, ambas prácticas culturales nos permiten comprobar que frente a la guerra existen líneas de fuga (Deleuze y Guattari), dispositivos que se convierten en políticas de cuidado y preservación de la existencia; una grieta por donde es posible recrear y resistir a la racionalidad bélica en la era biopolítica actual.

Referencias bibliográficas

- Agamben, Giorgio. *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Valencia: Pre-textos, 1998.
- _____. *Medios Sin Fin. Notas sobre la política*. Valencia: Pre-Textos, 2001.
- _____. *Estado de excepción. Homo sacer II*. Valencia: Pre-Textos, 2004.
- Badiou, Alain. *El siglo*. Buenos Aires: Manantial, 2005.
- Banco Interamericano de Desarrollo. "Informe anual del año 2004". <https://publications.iadb.org/es/publicacion/13140/banco-interamericano-de-desarrollo-informe-anual-2004> Recuperado el 28 de enero de 2023.

- Bauman, Zygmunt. *Vidas desperdiciadas: La modernidad y sus parias*. Barcelona: Paidós, 1995.
- _____. *Modernidad y holocausto*. Madrid: Sequitur, 1997.
- Belasteguigoitia, Marisa. «Descarados y deslenguadas: el cuerpo y la lengua india en los umbrales de la nación». *Debate Feminista*, 24, 2001, pp. 230-252 http://www.jstor.org/stable/42625411?seq=1#page_scan_tab_contents. Recuperado el 28 de enero de 2023.
- Butler, Judith. *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires: Paidós, 2002.
- _____. *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires: Paidós, 2006.
- _____. *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. Barcelona: Paidós, 2010.
- Caleidoscopio sonoro. *Alabaos: cantos y ritos mortuorios en el departamento del Chocó*. Bogotá: Centro de Documentación Musical, Biblioteca Nacional de Colombia, 2015.
- Centro Nacional de Memoria Histórica. *Bojayá: La guerra sin límites*. Gonzalo Sánchez, coord. Bogotá: Taurus, 2010.
- _____. *Nuestra vida ha sido nuestra lucha: Resistencia y memoria en el Cauca indígena*. Colombia: Taurus, 2012.
- _____. *Alabaos, cantos de resistencia y memoria*. <https://centrodememoriahistorica.gov.co/alabaos-cantos-de-resistencia-y-memoria/> (Recuperado ?).
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *El Anti Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona: Paidós, 1985.
- De la Cadena, Mónica. «Política indígena: un análisis más allá de la política». *Wan Journal*, 4, 2008, pp. 139-171. http://www.ramwan.net/old/documents/05_e_Journal/journal4/5.%20marisol%20de%20la%20cadena.pdf
- Dussel, Enrique. *1492: El encubrimiento del otro. Hacia el origen del "mito de la modernidad"*. Bogotá: Ediciones Antropos, 1992.
- Escobar, Arturo. *La invención del Tercer Mundo. Construcción y deconstrucción del desarrollo*. Bogotá: Editorial Norma, 2006.
- _____. «Una minga para el posdesarrollo». *Signo y Pensamiento* 58 – Puntos de vista, Vol. XXX, 2011, pp. 306 – 312.
- Esposito, Roberto. *Bíos. Biopolítica y filosofía*. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 2011.
- _____. *Communitas: origen y destino de la comunidad*. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 2012.
- Freud, Sigmund. «Duelo y melancolía». *Obras completas*. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1917, pp. 235-256.
- Foucault, Michel. «Une interview: sexe, pouvoir et la politique de l'identité», *The Advocate* conversación con B. Gallagher y A. Wilson; trad. F. Durand-Bogaert, 400, 1982, pp. 26-30.
- Hardt, Michael y Negri, Antonio. *Imperio*. Massachusetts: Harvard University Press, 2000.
- Maldonado, Carlos Eduardo. *Biopolítica de la guerra*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores, 2003.
- Pérez, Bibiana. *Biopolítica e Imperio: modos de subjetivación en Colombia frente al dispositivo biopolítico de la guerra* (Tesis doctoral, Universidad de Valencia): Repositorio institucional UV, 2017.
- Salgar, Daniel. «Arturo Escobar: Los acuerdos de paz son una puerta para repensar a Colombia más allá del desarrollo». *AA News. Medellín*, 14/09/2017. <https://www.aa.com.tr/es/mundo/arturo-escobar-los-acuerdos-de-paz-son-una-puerta-para-repensar-a-colombiam%C3%A1s-all%C3%A1-del-desarrollo/910296> Recuperado el 28 de enero de 2023.
- Spivak, Gayatri. «Can the subaltern speak?» *A critique of postcolonial reason. Toward a history of vanishing present*. Gayatri Spivak, ed. Cambridge: Harvard University Press, 1999, pp. 66-111.
- Valencia, Sayak. *Capitalismo Gore*. España: Melusina, 2010.
- Zibechi, Raúl. «Los movimientos en la posguerra colombiana». *La Jornada*, 24 de junio de 2016. <https://web.jornada.com.mx/2016/06/24/opinion/018a1pol> Recuperado el 28 de enero de 2023.

Periodismo musical, contracultura y modo de vida rock en la escritura de Lester Bangs

Juan Carlos Fernández Serrato*

Recibido: 21.03.2023 — Aceptado: 28.04.0000

Titre / Title / Titolo

Journalisme musical, contre-culture et mode de vie rock dans l'écriture de Lester Bangs

Music Journalism, Counterculture, and the Rock Way of Life in the Writing of Lester Bangs

Giornalismo musicale, controcultura e stile di vita rock nella scrittura di Lester Bangs

Resumen / Résumé / Abstract / Riassunto

El presente ensayo ofrece una introducción a la obra escrita del crítico de rock norteamericano Lester Bangs y un análisis en profundidad de una de las piezas que publicó en revistas musicales, "James Taylor Marked for Death". A partir del estudio de este texto se formulan los principios ideológicos, estructurales, discursivos y estilísticos que dieron lugar a un nuevo género de expresión creativa, que supera los géneros periodísticos e hibrida los discursos culturales y estéticos en lo que solo puede denominarse como "escritura rock".

Cet essai propose une présentation de l'œuvre écrite du critique rock nord-américain Lester Bangs et une analyse approfondie de l'une des pièces qu'il a publiées dans des revues musicales, "James Taylor Marked for Death". De l'étude de ce texte, sont formulés les principes idéologiques, structurels, discursifs et stylistiques qui ont donné naissance à un nouveau genre d'expression créative, qui dépasse les genres journalistiques et hybride les discours culturels et esthétiques dans ce qu'on ne peut qu'appeler "l'écriture".

This paper offers a presentation of the written work of the North American rock critic Lester Bangs and an analysis of one of the pieces that he published in music magazines, "James Taylor Marked for Death". From the study of this text, the ideological, structural, discursive and stylistic principles that gave rise to a new genre of creative expression are formulated, which surpasses journalistic genres and hybridizes cultural and aesthetic discourses in what can only be called "rock writing".

Questo saggio offre una presentazione del lavoro scritto del critico rock nordamericano Lester Bangs e un'analisi approfondita di uno dei brani che ha pubblicato su riviste musicali, "James Taylor Marked for Death". Dallo studio di questo testo vengono formulati i principi ideologici, strutturali, discorsivi e stilistici che hanno dato origine a un nuovo genere di espressione creativa, che supera i generi giornalistici e ibrida discorsi culturali ed estetici in quello che può essere chiamato solo "scrittura".

Palabras clave / Mots-clé / Keywords / Parole chiave

Periodismo, discursos pop, cultura rock, escritura rock.

Journalisme, discours pop, culture rock, écriture rock.

Journalism, pop discourses, rock culture, rock writing.

Giornalismo, discorsi pop, cultura rock, scrittura rock.

* Universidad de Sevilla.

1. Introducción: Lester Bangs y el modelo de la crítica musical de rock

Las formas del periodismo ligadas a la música rock y a la contracultura de los años sesenta del pasado siglo suponen un fenómeno complejo que en no pocas ocasiones va más allá de la mera crítica musical o de la crónica cultural y da lugar a nuevos discursos donde la escritura rompe los límites de los géneros tradicionales, abriéndose no solo a las formas ensayadas por el llamado Nuevo Periodismo norteamericano o a las diversas variedades del periodismo narrativo y “de inmersión” (López Hidalgo y Fernández Barrero), sino también a la creación literaria y al ensayismo de confrontación desde ideas sociopolíticas radicales.

Uno de los primeros y más influyentes representantes de esta corriente fue el crítico de rock norteamericano Lester Bangs (1948-1982). Junto a nombres como los de Robert Christgau (quizá el auténtico fundador de la crítica periodística de rock), Dave Marsh, Greil Marcus, Paul Williams o Jim DeRogatis, contribuyó a la dignificación del *rock'n'roll* como fenómeno cultural, más allá de su carácter de género musical, y experimentó fórmulas de interpretación y expresión novedosas capaces de adecuarse a un fenómeno social para el que las pautas habituales de la crítica musical simplemente no servían.

Nacido en la ciudad californiana de Escondido, Lester Bangs pasó su infancia y primera juventud en la pequeña ciudad de El Cajon, a poco más de 20 kilómetros de San Diego, donde, a principios de la década de 1960 se aficionó al *rock'n'roll* y publicó sus primeros poemas, cuentos y críticas de discos en la revista del instituto donde estudiaba (*Smoke Signal, El Cajon Valley High School Newspaper*). Su primera contribución periodística importante, la que le llevará a plantearse la crítica musical como una profesión de la que vivir, saldría publicada en el número del 5 de abril de 1969 de la revista *Rolling Stone*. Se trataba de una reseña de *Kick Out the Jams*, el primer disco de larga duración de MC5, una banda de *hard rock* de Detroit que llegaría a convertirse en símbolo del movimiento *underground* más politizado. A partir de entonces seguiría colaborando asiduamente con *Rolling Stone* hasta 1973, año

en que abandonó la revista a causa de un desacuerdo ideológico y estético con su fundador y director, Jan Wenner, que por entonces estaba interesado en dar un giro menos marcadamente contracultural a su publicación, para ligarla a los intereses del mercado *mainstream* de la gran industria discográfica (Hagan, 248 y ss.). Bangs era demasiado *underground*, demasiado estricto con la pureza rebelde del rock, para los intereses de la nueva y dulcificada etapa de *Rolling Stone*. Sin embargo, necesitado de ingresos, y algo más desencantado de la ortodoxia rock, volvería a publicar con Wenner cinco años más tarde, desde junio de 1978 hasta el mismo mes de 1980, según la exhaustiva bibliografía del autor preparada por Jim DeRogatis (278-308).

Rolling Stone le permitió empezar a escribir sobre rock y cobrar por ello, pero sería la revista *Creem* la que permanecería indisolublemente ligada al prestigio como crítico musical de Lester Bangs. En 1970, gracias precisamente a aquella primera reseña discográfica sobre MC5, el mánager del grupo, poeta y también activista fundador del White Panthers Party, John Sinclair, pondría en contacto a Lester Bangs con *Creem*, una publicación musical especializada en los estilos más innovadores del rock de la época, que se publicaba en Detroit, ciudad en la que residían Sinclair y los músicos de su banda. Bangs empezó colaborando en la revista con reseñas, pero pronto se convertiría en redactor de plantilla y un año después, en 1971, en editor del magazine.

A partir de entonces, Bangs se fue labrando una reputación como periodista musical que le llevaría a ser considerado en poco tiempo como uno de los críticos de rock más destacados de Estados Unidos, en parte gracias al papel fundamental que *Creem* desempeñó como referente de los estilos más *underground* y arriesgados del rock desde 1969 hasta 1989. Después de esta última fecha la influencia de la publicación en el mundo del rock fue decayendo. A *Creem* le afectaron profundamente los cambios que se produjeron en el sector de la edición de revistas musicales norteamericanas hacia 1990, sus propietarios se vieron obligados a licenciar el uso de su cabecera a otros grupos mediáticos, lo que, en cierto modo, acabó desnaturalizando el espíritu contracultural y estéticamente

te radical que la hizo famosa y propiciando alguna que otra disputa legal en su enmarañada andadura durante las primeras décadas del siglo XXI. Desde luego, de lo que no cabe duda es que la relevancia crítica de *Creem* se fraguó fundamentalmente en los años en que la dirigió Lester Bangs. En consecuencia, su papel como editor, junto con su “olfato periodístico” para detectar los fenómenos más interesantes del panorama musical anglosajón y su estilo de escritura híbrido, a medio camino entre la crítica musical, la crónica periodística, el ensayo sociopolítico y las formas de la literatura de ficción, hicieron de él uno de los puntales del periodismo sobre rock y el más claro impulsor de una escritura contracultural que va allá del comentario crítico y desemboca en algo que solo podría denominarse “escritura rock”.

La producción de Bangs para la prensa fue realmente caudalosa. En sus casi 15 años como escritor publicó centenares de artículos, columnas, reseñas, crónicas y entrevistas, la mayoría escritas para *Creem* y *Rolling Stone*, la revista musical británica *New Musical Express* y el semanario alternativo y cultural de Nueva York *The Village Voice*, aunque poco antes de su prematura muerte se abrió a colaborar con otras publicaciones especializadas e incluso con diarios generalistas como *The New York Times*. Escribió, además, un par de biografías musicales en formato de libro, *Blondie* (1980) y *Rod Stewart* (1981), esta última en colaboración con Paul Nelson, y dejó bastante material inédito, por lo general parte de proyectos que nunca llegó a concluir.

Además de su labor dentro del periodismo de rock, Bangs también probó fortuna como músico y en 1979 grabó el single “Let It Blurt”. Un par de años más tarde formó una banda, Lester Bangs and The Delinquents, con los que grabó un LP (*Jook Savages on the Brazos*, 1981) y, finalmente, saldría a la luz en 1986, con carácter póstumo, otro disco de larga duración, esta vez con el grupo Birdland, titulado *Birdland with Lester Bangs*. Sus letras constituyen otra de las contribuciones de Bangs a la escritura rock, como los cuentos y poemas que fue escribiendo a lo largo de su vida o su proyecto de escribir una novela para la que ya tenía título, *All My Friends Are Hermits*, que forman parte de los manuscritos inéditos que dejó el autor a

su muerte y que, según Greil Marcus, siempre consideró como escritos *de* (no *sobre*) *rock'n'roll*.

Así pues, su obra publicada permanece en su mayoría dispersa en revistas y periódicos, no obstante, el prestigio del que gozó en vida, y que todavía hoy se mantiene entre los aficionados y los periodistas de rock, ha dado lugar a que algunos de sus textos más significativos se recogieran en dos libros antológicos de fácil acceso para el lector interesado. El primero de ellos apareció en 1987, bajo el chocante título de *Psychotic Reactions and Carburetor Dung*¹, preparado por Greil Marcus, otro de los pioneros de la crítica rock, amigo personal del autor y uno de los más reputados estudiosos de las culturas pop. Marcus se encargó de la selección de textos, manteniendo el título y, en lo que fue posible dado lo inmaduro del proyecto, el plan que había ideado Lester Bangs para una colección de los que él consideraba sus mejores escritos y a los que solía referirse como sus *Greatest Hits*, al modo de los discos recopilatorios de éxitos musicales. El libro, traducido a varios idiomas y reimpresso en numerosas ocasiones, tuvo un notable impacto comercial en Estados Unidos y Europa. Aprovechando su éxito, John Motherland publicó en 2003 otra antología, complementaria a la de Marcus y ordenada con un criterio temático, bajo el título de *Mainlines, Blood, Feasts and Bad Taste: A Lester Bangs Reader*. Entre ambas, prueba del interés que la figura de Bangs parecía despertar tras el éxito editorial de *Psychotic Reactions and Carburetor Dung*, el también periodista y crítico musical Jim DeRogatis sacó al mercado en el año 2000 una completa biografía del autor: *Let It Blurt: The Life & Times of Lester Bangs, America's Greatest Rock Critic*. Poco más se ha escrito sobre la obra de Bangs, aparte de las consabidas reseñas periodísticas que dieron noticia de la aparición de los libros citados, solo dos de ellas publicadas en revistas académicas —las de Jonathan Crane y John J. Sheimbaum— y algunas menciones a su estilo literario en el artículo de Robert Christgau “Writing about Music is Writing First”. Sin embargo, basta una lectura atenta de sus textos para entender que su idea de “escri-

¹ Hay edición española: *Reacciones psicóticas y mierda de carburador. Prosas reunidas de un crítico legendario: rock a la literatura y literatura al rock* (Barcelona, Libros del Kulltrum, 2018). Su traductor es el también periodista de rock Ignacio Juliá, de larga trayectoria profesional, fundador y director de la revista *Ruta 66*.

tura rock” es de una extraordinaria riqueza, fundamental para comprender los desplazamientos del periodismo crítico y narrativo más allá de sus límites tradicionales y del papel que la escritura sobre músicas pop tuvo no solo en la expansión mundial de un fenómeno musical originado en Estados Unidos, sino también en la construcción de un imaginario cultural (o “contracultural”) de enorme influencia en los cambios sociales que experimentó Occidente en la segunda mitad del siglo XX.

De su trayectoria profesional lo que cabe destacar en primer lugar es que Bangs nunca reconoció más diferencia entre la música rock y la escritura rock que la de conformar dos estrategias comunicativas distintas para hacer lo mismo: vivir la “vida rock”, y contarla. En cierto modo, esa manera de experimentar la vida como una fuente de estímulos que necesitan de la expresión estética para cobrar sentido podría entenderse como la versión contracultural del denominado Romanticismo “satánico” en la tradición literaria británica. Desde mediados de la década de 1960, este neorromanticismo extremo fue generando una actitud rebelde, una cultura *underground* y un nuevo discurso estético a partir de la asimilación, subversión y reformulación ideológica de los lenguajes pop y de los géneros expresivos de la cultura de masas (Roszac: 1969).

Lester Bangs fue uno de sus ideólogos más sobresalientes y, a juicio de quienes le conocieron, su imagen se ajustaba por completo a la idea del artista romántico, apasionado, extremo y entregado a la causa de unir vida y arte en una misma experiencia compleja y rebelde. Así, por ejemplo, es como lo retrata Jim DeRogatis en el prefacio a su biografía:

Lester was the great gonzo journalist, gutter poet, and romantic visionary of rock writing -is Hunter S. Thompson, Charles Bukowsky, and Jack Kerouac all roller into one. Out of the tune with the peace'n'love ethos of the sixties and the Me Generation navel-gazing of the seventies, he agitated for sounds that were harsher, louder, more electric, and more alive, charting if not defining the aesthetics of heavy metal and punk. Where others idealized the rock'n'roll lifestyle or presented a distant academic version of it, he *lived* it, reveling in its excesses, drawing energy from its din, and matching its passion in prose that erupted from the pages of *Rolling Stone*, *Creem* and *The Village Voice*. In the process he became a peer of the artist he celebrated, brash visio-

naries and dedicated individualists such as Captain Beefheart, Iggy Pop, Patti Smith, Richard Hell, and most of all Lou Reed, with whom he had a relationship that was equal parts Johnson/Bell, Vidal/Mailer, and Mozart/Salieri (and it was often difficult to tell who was who) (XIII).

El otro estudioso de su obra, Greil Marcus, en la introducción a *Psychotic Reactions and Carburetor Dung* (1987a), también abunda en la caracterización de Bangs como un creador de la estirpe de los malditos, una especie de genio incomprendido, pero tan seguro de su talento como para escribir una autosemblanza (que Marcus rescata de sus papeles inéditos) en la que se presenta a sí mismo como un autor consciente del valor de innovación y profundidad que aportaba su trabajo escrito y de que con él estaba rompiendo las costuras del periodismo musical e incluso de las convenciones literarias de su tiempo:

I was obviously “brilliant, a gifted artist, a sensitive male unafraid to let his vulnerabilities show, one of the few people who actually understood what was wrong with our culture and why it couldn't possibly have any future (a subject I talked about/gave impromptu free lessons on incessantly, especially when I was drunk, which was often, if not every night), a handsome motherfucker, good in bed though of course I was so blessed with wisdom beyond my years and gender that I knew this didn't even make any difference, I was fun, had a wild sense of humor, a truly unique and unpredictable individual, a performing rock 'n' roll artist with a band of my own, perhaps a contender if not now then tomorrow for the title Best Writer in America (who was better? Bukowski? Burroughs? Hunter Thompson? Gimme a break. I was the best. I wrote almost nothing but record reviews, and not many of those....” (apud. Marcus, 1987a, 18-20).

No es que Marcus secunde de manera acrítica la soberbia, no exenta de ironía, de Bangs, pero que recoja este jactancioso autorretrato en su selección de prosas del autor tiene un motivo: “Perhaps what this book demands from a reader is a willingness to accept that the best writer in America could write almost nothing but record reviews” (Marcus, 1987a, 17), sentencia. Es decir, lo que está en juego en la colección de textos de Bangs que Marcus reúne en la antología no es tanto la idea de juzgar quién pueda ser el mejor escritor norteamericano contemporáneo (asunto, por lo demás, imposible de decidir) sino el hecho de que

a menudo no se considera como integrado en la categoría de “escritor” al periodista de rock y mucho menos se considera digna de ser considerada “literatura” (en sentido lato del término, en el que pueden entenderse como literarias ciertas formas de géneros de no ficción²) la multiplicidad de formas escritas que se acercan al fenómeno del rock y se difunden fundamentalmente a través de las páginas de las revistas especializadas o fanzines musicales.

Pero el caso de Bangs es aún más interesante, pues la relación de su escritura con el objeto temático, el rock, va más allá del mero análisis crítico de la música editada en un disco o interpretada en un concierto. En su obra periodística se reflejan, además, toda una serie de ideologemas (Kristeva) de lo que podría entenderse, a falta de un término más preciso, eso que hemos denominado un modo de “vida rock”.

La escritura de Lester Bangs, quizá más que la de cualquier otro crítico de musical de su tiempo, buscaba intencionadamente ser tan “rock” como la música y la cultura de la que hablaba y ello se refleja de diversas formas en su estilo, en sus opciones retóricas y en las conexiones intertextuales con las que conseguía expandir sus textos más allá de la simple crítica musical. En este sentido, conviene citar de nuevo las palabras del propio autor, en unas declaraciones recogidas por Jim DeRogatis (que no da noticia ni del medio de comunicación ni de la fecha en que fueron publicadas) en su *Let It Blurt: The Life & Times of Lester Bangs, America's Greatest Rock Critic*, que nos resultarán de gran ayuda para entender la idea de *rock* que defendía:

Good rock'n'roll is something that makes you feel alive. [...] It's something that's human, and I think that most music today isn't. Anything that I would want to listen to is made by human beings instead of computers and machines. To me good rock'n'roll also encompasses other things, like Hank Williams and Charlie Mingus and a lot of things that aren't strictly defined rock'n'roll. Rock'n'roll is an attitude, it's not a musical form of a strict sort. It's a way of doing things, of approaching things. Writing can be rock'n'roll, or a movie can be rock'n'roll. It's a way of living your life (XV).

² Gérard Genette, en *Ficción y dicción* distingue dos posibilidades textuales de la “literariedad”, así un texto puede ser portador de la cualidad de “literatura” bien sea por tratarse de un texto ficcional o por su uso del lenguaje: “Es literatura de ficción la que se impone por el carácter imaginario de sus objetos, literatura de dicción la que se impone esencialmente por sus características formales” (27).

Lo que Lester Bangs entiende por *rock'n'roll*, pues, es algo inasible, *indecible* (en sentido derrideano), no es algo constreñido a un patrón musical determinado, a un género del pop, sino que forma parte de una particular “actitud” que el creador proyecta en su música y que refleja la manera en la que entiende la vida y se relaciona con el mundo, una actitud que también puede manifestarse a través de otros lenguajes musicales que ni la industria, ni los consumidores, ni la crítica consideran propiamente “rock” (como el folk de Hank Williams o el jazz de Charlie Mingus), e incluso a través de géneros de expresión no musicales, como la literatura o el cine.

Entrar a dilucidar cuál pueda ser esa “diferencia” de lo que es “rock” frente a lo que no lo es y cómo a partir de ahí el autor construye una *escritura rock* es lo que nos proponemos a continuación en este artículo, por medio del análisis de uno de los textos clave para la formación de su discurso. Nos referimos al largo artículo titulado “James Taylor Marked for Death” (1971), quizá la pieza donde Bangs desarrolla con mayor detalle los presupuestos de su idea de rock y ensaya por primera vez de forma completa su “escritura rock”. Se trata de un ensayo periodístico de extensión mucho mayor de la habitual para un artículo (44 págs. en su edición en libro –Bangs, 1987a–), textualmente híbrido, mezcla sin distinción de diversos géneros (crítica musical, reflexiones sociológicas, panfleto político, preceptiva estética *sui generis*, autoficción narrativa y literatura del yo) y discursos (crítico, narrativo periodístico y narrativo literario experimental, político) difícilmente encuadrable en las categorías puramente periodísticas de los géneros de la crítica cultural, la crónica o el reportaje. Además, el texto presenta un carácter de documento programático, en el que el autor, ya curtido y con el prestigio suficiente, se enfrenta con el problema de definir lo que es y no “es rock”, pero no entendiéndolo solo como un simple género musical, sino como una forma cultural que refleja un modo de vida alternativo y, en cierto modo, subversivo, que Bangs, considera indisolublemente ligado al hecho de “hacer” música (y en su caso también escritura) “auténticamente” rock.

2. ¿De qué habla Lester Bangs cuando habla de rock? La escritura y el sujeto “estallado” del rock

“James Taylor Marked for Death” (“James Taylor condenado a muerte”) se publicó por primera vez en el número de invierno-primavera del *Who Put The Bomp!*, un *fanzine underground* de Los Ángeles, que sería el germen fundacional del sello discográfico *Bomp Records*, con una marcada preferencia desde sus inicios por bandas del género *punk rock*. Greil Marcus lo incluye en la segunda sección de su antología, significativamente titulada “Blowing it up” (“Haciéndolo estallar”), junto a otra pieza extensa anterior, “Of Pop and Pies and Fun: A Program for Mass Liberation in the Form of a Stooges Review, or, Who’s the Fool?” (“De pop, tartas y diversión: Un programa para la liberación de las masas en forma de reseña de The Stooges o ¿Quién es el tonto?”) (1970), ambas representativas del momento en que la escritura de Bangs abandona la retórica habitual de la crítica musical y del periodismo cultural para abrirse a la creación literaria y ensayística.

En “Of Pop and Pies and Fun”, el discurso escrito de Bangs todavía está anclado en gran parte en el disco que sirve de base al comentario, *Fun House* (1970), LP del grupo *proto-punk* de Detroit The Stooges, y sus hibridaciones retóricas todavía se mantienen dentro del tono habitual de la crítica musical, aunque ya rompiendo las costuras del discurso periodístico. Por el contrario, “James Taylor Marked for Death”, publicado un año más tarde, es ya una pieza “de autor”, la dependencia del crítico de la obra de creación estética de la que hipotéticamente parte su discurso (las canciones del grupo británico de los sesenta The Troggs³) se va diluyendo a lo largo del texto hasta quedar casi en anécdota. Es decir, la relación subsidiaria del discurso crítico queda superada por una fagocitación del texto primario por parte del que debiera haber sido secundario y las canciones a las que se alude en la pieza de Bangs solo son un pretexto para armar un alegato, extremadamente radical en lo temático y en lo formal, del

espíritu *punk* de lo que para el escritor es el “auténtico” *rock’n’roll*, y que, a la vez, constituye en sí mismo un texto literario *punk*, quizá el primero escrito en este estilo.

La técnica de escritura es mucho más libre de lo que lo había sido en los artículos y reseñas que había publicado Bangs hasta ese momento: en el ámbito de la focalización narrativa del relato nos encontramos con el juego en la alternancia de los narradores (3ª persona omnisciente, 1ª persona autobiográfica, 1ª persona del plural con intención de reflejo generacional), junto a la presencia textual del narratario como instancia dialógica del discurso de la escritura (a veces un “tú”, a veces un “vosotros”, pero que siempre señala directamente a una colectividad: los jóvenes que en el momento de su redacción, 1971, acaban de incorporarse al tropel de seguidores de la música rock, especialmente aquellos lectores habituales del *fanzine* donde se publica la pieza).

En lo tocante al estilo de la prosa, se percibe igualmente una panoplia de recursos hábilmente conjugados: la seriedad argumentativa en la selección de los focos de interés temático, empleada como dominante de la articulación del texto, se expresa con un estilo experimental, donde se alternan la crónica, la narración de ficción y el discurso ensayístico, sin otro orden estructural que la necesidad de usar toda la potencia expresiva que cada género pueda aportar en distintos momentos a la construcción de la tesis que defiende el autor.

Junto a ello y como contrapunto a la solidez de los argumentos estéticos e ideológicos expuestos, aparece en su prosa el uso constante de la ironía y la sátira más descarnada, la invectiva y la abundancia de juicios interpretativos de esquema maniqueo. Todo ello da lugar a un ritmo escritural que va devanándose en un discurso que brinca de la seriedad a la broma, del juicio estético al insulto, al humor negro y a pasajes de un aparente cínico mal gusto, para despeñarse hacia el “desvarío” de las páginas finales. Las referencias autoparódicas dispersas por aquí y por allá, cada vez que el autor considera que quizá está pontificando en exceso, pretenden quitar importancia a ese “yo” omnipresente en el discurso, como temiendo caer él mismo en los vicios que censura a “artistas” como James Taylor. En definitiva, una escritura que busca la inmedia-

³ Damos aquí el enlace al álbum completo de The Troggs: <https://www.dailymotion.com/video/x5xnc84>.

tez de la traslación del pensamiento a la palabra en flujo continuo, muy al estilo de lo que ya había explorado el novelista *beat* Jack Kerouac en su célebre novela *On the Road* (1957), escrita en un rollo de papel continuo y durante tres semanas de intenso trabajo.

De hecho, Bangs afirma en su artículo que lo escribió a lo largo de doce horas seguidas, sin interrupciones, pero, tal como ocurre en el caso de Kerouac, la escritura espontánea, casi automática, es fruto de un intenso trabajo preparatorio: el momento de la escritura en flujo viene precedido de la creación de un corpus organizado de ideas. En el caso de Bangs esto se evidencia en múltiples textos previos que, como “Of Pop and Pies and Fun...”, van construyendo su ideario rock y que volverá a proyectarse en textos posteriores, como “Iggy Pop: Blowtorch in Bondage” (“Iggy Pop: soplete sometido”), de 1977, o “A Reasonable Guide to Horrible Noise” (“Una guía razonable del ruido horrrisono”), de 1981. Todo un arsenal de dominio de las técnicas compositivas para la creación de un texto que ya no es sino la pura creación del escritor, construida a partir de unos materiales seleccionados solo por su validez para servir como punto referencial externo. De esta manera, “James Taylor Marked for Death” no es propiamente un comentario crítico, sino un texto creativo, donde lo periodístico es solo un enfoque superficial. La pieza, más bien, queda conformada como un programa de afirmación ideológica (incluso “de combate”), de un subjetivismo radical e intencionadamente polémico, que va más allá del periodismo de opinión y que solo en segundo plano cumple la función de informar sobre música.

El artículo en cuestión aparece dividido en tres partes tituladas: “Part One: Cave Kids” (“Primera parte: Chicos cavernícolas”); “Part Two: ‘Partyn’ with the Free-Lance Bigot” (“Segunda parte: De copas con el fanático profesional”); “Part Three: Tales of Presley” (“Tercera parte: Cuentos de Presley”). Comentemos con algo más de detalle la arquitectura compositiva de cada una de ellas para llegar a entender cómo se organiza la escritura y de qué manera se va armando el tejido que dibuja la tesis defendida por el autor.

La primera parte se abre con una invocación directa al narratario, a quien se nombra desde el principio como “punk”, es decir, un narratario cómplice con la postura que defiende el propio autor. Y, sin embargo, Bangs lanza sus invectivas contra él, porque, a su juicio, “no sabe ver” dónde está la esencia del *punk rock*. La figura del autor implícito que construye el texto muestra un afán curiosamente “canonizador”, algo en principio contradictorio con el ideario rock expresado a lo largo de la pieza manifiesto desde su mismo comienzo, cuando reprocha a aquellos lectores que escuchan a bandas de *hard rock* como MC5, The Stooges (a los que en otros textos escritos antes y después de éste ha considerado como el modelo más digno de ese género) Grand Funk o Led Zeppelin, su olvido de “lo auténtico”, esa fugacidad insolente que representaron en su música los británicos The Troggs en 1966.

Tras esta introducción bronca al tema del artículo, Bangs plantea su argumentario y pronto veremos que la música de The Troggs es solo una plataforma de lanzamiento desde la que parte el cohete explosivo de las ideas propias del autor, no sobre la banda británica, insistimos, sino sobre el rock en sí mismo. La expansión textual de aquella invectiva introductoria comienza explicando de dónde tomaron The Troggs su nombre. Para ello, Bangs construye un pequeño relato, el de una extraña comunidad de niños salvajes que unos campistas encontraron en Gran Bretaña y de la que, a partir del incidente, hablaron los periódicos ingleses. El microrrelato comienza “in media res”, cuando los excursionistas son atacados por uno de esos niños salvajes a los que la prensa acabó denominando *troggs* (abreviando el término *trogglodytes*; “trogloditas”, sucios seres primitivos y animalizados). La aparición del niño “troglodita” hizo correr despavoridos a los urbanitas que iban al campo a buscar esa paz que se trocó en pánico.

Lo que le interesa a Bangs de aquel suceso es recordarnos que, al decidir llamarse The Troggs, la banda de roqueros se estaba identificando con ese primitivismo salvaje. No hay ninguna referencia más, no se nos dice quiénes eran en realidad aquellos niños, ni de dónde venían, de qué familias escaparon, ni de las razones que los habían llevado a huir al campo a vivir casi como fieras, nada. Lo que quiere resaltar el autor es, en sí misma, esa forma

de vida al margen, que parece significar un retorno a los instintos primarios desatados, el miedo que esto causa a la sociedad biempensante y lo divertido de que aquellos jóvenes músicos británicos decidieran burlarse de sus mayores eligiendo un nombre tal para su banda.

Enseguida, el autor plantea su particular reivindicación del espíritu antisocial y fantasea con la idea de que alguno de aquellos adolescentes salvajes hubiera fundado un grupo musical que pusiera de moda el *trip* troglodita, hasta el punto de que la gente fuese por la calle luciendo huesos atravesados en la nariz y el capitalismo hubiese convertido el fenómeno en un negocio más. En su regodeo irónico, Bangs llega a parodiar los anuncios publicitarios inventando un eslogan para un imaginario cepillo dental de piedra: “Mon, they just LOVE to brush with a Stone Stiletto! Fits all common filing styles” (Bangs, 1987a, 282). Tras un largo párrafo, concluye que nada de eso ocurrió, aunque sí que el fantaseo con aquello que hubiera podido ocurrir fue acaso lo que dio impulso al inicio de la corta carrera musical de The Troggs, carrera que Bangs interpreta así:

They did have extremely analogous elements in their music that gave listening to it all the appeal of riding a mad bull elephant bareback down into the valley of decision to kick punk Jo Jo Gunne ass right and left. Their music was strong, deep as La Brea without sucking you straight down into the currentless bass depths like many of their successors, and so insanely alive and fiercely aggressive that it could easily begin to resemble a form of total assault which was when the lily-livered lovers of pretty-pompadoured, la-di-da luddy-duddy Beat groups would turn tail just like the tourists before them and make for that Ferry Cross the Mersey (1987a, 283-284).

La referencia final al ferry de la ciudad de Mersey tiene que ver con una evocación de ese pop *beat* británico nada agresivo, melódico y profundamente complaciente con el “buen gusto” de los mayores, la canción “Ferry Cross the Mersey”, de Gerry and The Pacemakers⁴. En cambio, la música de The Troggs “this was a no-jive, take-care-of-business band [...] churning out rock ’n’ roll that thundered right back to the very first grungy chords and straight ahead to the fuzztone subways of the future” (Bangs,

1987a: 284-285). A continuación, el autor hace especial hincapié en que, frente a ese pop dulcificado, las canciones de The Troggs trataban fundamentalmente de sexo, algo que (advierte Bangs en una de las varias indicaciones metaliterarias que aparecen en el texto) que, aunque puede ser el argumento central para hilvanar un desarrollo argumentativo que no “duerma” a su lector, no elige el motivo temático por su carácter más o menos escandaloso, sino porque es eso precisamente, el sexo, la base imprescindible con la que se construye todo aquello que puede llamarse “verdadero” *rock’n’roll*. Ya tenemos aquí una primera declaración contundente.

A continuación, cita la canción “I Want You” del primer álbum de The Troggs, por considerarla el germen de lo que vendría después en las corrientes musicales del *high energy rock’n’roll*, y afirmando con un lenguaje que podríamos tildar de “gamberro”, apropiado al tema de la canción, que esa pieza musical era, metafóricamente hablando, “the one the MC5 jerked off to” (Bangs, 1987a, 290).

Bangs escribe ahora a propósito de The Troggs, lo contrario de lo que había hecho en su primer artículo publicado, la reseña del disco *Kick Out The Jams*, de MC5, que apareció en 1969 en la revista *Rolling Stone* (en Bangs, 2003, 33-34). Si entonces menospreciaba a los británicos para realzar el disco de los MC5, ahora desprecia a estos para ensalzar a The Troggs. El propio Bangs lo aclara en una larguísima nota al pie en la que reconoce este tratamiento en espejo; una muestra más de que revisa discos de los que ya ha hablado en otros artículos y, si en su nueva escucha le resultan útiles para armar su argumentario acerca de la “esencia” primitivista del *rock’n’roll*, no duda en cambiar el enfoque y el juicio con el que los había evaluado anteriormente. Bangs es un escritor defendiendo lo que podría denominarse una *ideología rock*, y en su acotación de los núcleos y límites de esa ideología la música no es más que una especie de caja de herramientas donde encuentra lo que necesita en cada momento para armar su tesis.

Siguen después varias páginas centradas fundamentalmente en la “lascivia” de The Troggs como elemento identitario de la actitud rock:

⁴ Ofrecemos aquí el enlace a la canción citada: <https://www.youtube.com/watch?v=08083BNaYcA>.

Many of the Troggs' songs, aside from the fact that they were immediate come-ons and male self-aggrandizement, also seemed to have an extra-excited, almost celebratory quality about them, sexual anthems and sexual whoops that get banned from the radio and get played by their proud owners never at parties for the titillation of giggling cases of arrested development but rather at home alone sitting in front of the speakers so you can pick up that full charge of bravado and self-affirmation even if the basic image is as corny at least as John Wayne; when you're a kid you need stuff like that (Bangs, 1987a, 312-313).

Aquí encontramos las claves más sencillas de lo que Bangs entiende por rock: “come-ons”, “male self-aggrandizement”, “extra-excited”, “celebratory”, “sexual anthems”, “full charge of bravado”, “self-affirmation”: golpes de efecto, fanfarronería machista, excitación máxima, celebración, himnos sexuales, descargas de furia, autoafirmación juvenil. Ahora se entiende el título del texto: la pieza, como la música que hacían The Troggs, se dirige contra la idea de rock como arte, contra las letras de canciones que pretenden ser literarias y socialmente concienciadas, en definitiva, contra todo aquello que representaba en su tiempo el cantautor James Taylor. Para ello ha venido comentando fragmentos de las letras de las canciones del álbum *Wild Thing* y comparándolas con lo que ofrecen otras bandas mejor consideradas por la crítica, pero a las que Bangs juzga como, en cierto modo, “traidoras” al espíritu antipretencioso, ruidoso y provocador del rock. Poco importa que tenga que desdecirse de los ditirambos que les dedicaba a bandas como The Stooges en artículos que había escrito antes, porque la música rock está en constante movimiento, como sus seguidores, como la sociedad en la que surge, como el negocio que se fragua a partir de ella y a su alrededor, como la cultura a la que da lugar.

Bangs, se identifica también, en tanto escritor, con ese espíritu *rock'n'roll* que él cree encontrar en las canciones de The Troggs. Esa autoconciencia de que él es un “escritor rock” y no “de rock” supone además una negación de la escritura literaria deliberadamente artística, a la que ataca desde su estilo de prosa *punk*, restallante, barriobajera, agresiva, a veces insultante, desmelenada, escandalosa. La música de la que habla es la que le inspira el tratamiento estilístico que aplica a su escritura, su prosa va dejándose

llevar por los sonidos, por las letras de las canciones, por la actitud de los músicos e intenta “sonar” tan ruda, desafiante, irreverente, emocional y divertida como la música de la que habla.

La segunda parte del artículo se abre con la canción emblemática de The Troggs, “Wild Thing”, a la que Bangs considera una de las canciones más puramente ajustadas a lo que él entiende como rock. El autor reproduce íntegramente la letra y a continuación vuelve a dirigirse de manera directa al narratario y traduce su criterio crítico a lo que supone que pueden entender los jóvenes a quienes representa bajo esa función del relato:

Boys and girls, I mean to say you'd best take that one to HEART— 'cause if your school or hotrod or dooper clique ever really did get that loose, you would be so heavy you would pierce the very ground and fall through to China where else where they'd put you in a zoo and feed you lentils and rice and all other manner of good green things and Red Guard kats an' kitties would bop down in droves to laugh at yer ten-buck Rod Stewart-style sculpt or tenderly abused and wrinkled black leather jacket (Bangs, 1987a, 319-320).

Les dice a los jóvenes *punks* que, si se toman en serio la canción, tendrán “KLASS” (“clase”), así, con mayúsculas, dejarán de importarles las rutinas del instituto donde estudian, saltarán por encima de sus vidas aburridas y les parecerá que se encuentran “into the blaring skye” (“en el cielo atronador”), y cierra comparando la revolución sonora que a su juicio supuso la canción con la obra innovadora de Charlie Mingus en el jazz. “Wild Thing” es una lección de *rock'n'roll* que Bangs sitúa en ese punto medio entre el surgimiento del *hard rock*, con el primer disco de la banda británica Cream (*Fresh Cream*, publicado en diciembre de 1966), y su decadencia con la separación de la banda The Stooges en 1975.

No tiene piedad con los adolescentes representados en la función de narratario, les llama, con mayúsculas otra vez, “STUPID FUCKERS” (“putos capullos”) y profetiza que si no se sigue su ejemplo “rock'n' roll may turn into a chamber art yet or at the very least a system of Environments” (Bangs, 1987a: 324). El autor sigue algunos párrafos más en la misma tónica, dejándose llevar apasio-

nadamente por la canción de The Troggs, hasta que por fin formula de una manera directa su tesis sobre lo que fue y debería seguir siendo el rock:

All those early songs about rock 'n' roll were successive movements in a suite in progress which was actually nothing more than a gigantic party whose collective ambition was simple: to keep the party going and jive and rave and kick 'em out cross the decades and only stop for the final Bomb or some technological maelstrom of sonic bliss sucking the cities away at last (Bangs, 1987a, 326-327).

Esta es la clave del *rock'n'roll* para Bangs: fiesta, desenfreno, violencia sonora juvenil como un escupitajo a la cara del sistema, y de todo ello se contagia su prosa en este texto. El rock no puede ser adulto, ha de ser una filosofía de vida basada en la juerga, la irresponsabilidad y la huida de toda norma que no sea la diversión. No puede ser arte, no puede ser “productivo”, no puede ser “socialmente integrado”, no puede ser bien visto, como filosofía de vida es un plantarse en la adolescencia, no seguir más allá, vivir al margen del sistema de normas y valores adultos, desertar de la sociedad, sin otro fin que pasarlo bien hasta que todo estalle. En algún momento, Bangs considera que puede que él mismo se haya convertido en un viejo cascarrabias, pero, si así ha sido, ello se debería a que la primera generación del rock al llegar a la vida adulta ha traicionado los ideales de su juventud y el espíritu rebelde del rock: “What I want to get at is what we did to the Rock'n'Roll Party by making it the soundtrack for our personal and collective narcissistic psychodramas” (Bangs, 1987a, 332).

Las páginas que siguen ahondan en esta idea, hasta el punto de que esta segunda parte del texto es la que constituye más propiamente un ensayo sociocrítico de cómo el rock, hacia 1971, se había convertido en algo muy distinto a lo que fue en sus orígenes, se había vuelto “serio”, “adulto”, “artístico”, “comprometido”, “importante”. El estilo de la prosa de Bangs intenta huir de esa misma seriedad de la que abomina y para ello no cesa de explorar el tono conversacional, envolviendo la reflexión en un discurso inspirado en la oralidad, lleno de invocaciones al narratario, de coloquialismos y términos jergales, como si se tratase

de un discurso hablado. Su estilo es vivo, flexible, mestizo y, aunque desde el punto de vista estético y sociológico su argumentario es muy sólido, las soluciones que da procura expresarlas con un lenguaje sencillo, evitando cualquier tipo de solemnidad intelectual:

[...] You can play it cool and just get a guitar and start writing songs about easy things, like crises you've remembered in relationships with people you cared for, or what's going on (and I mean really going on, like Who are the men that run this country?) in that great wide world outside your window [...] (Bangs, 1987a, 339).

Eso es la “vida rock”, reaccionar en la fiesta, con la fiesta y desde la fiesta contra la sociedad alienante, contra el sufrimiento cotidiano en ciudades como Detroit, donde la vida es simplemente “intolerableness” (“intolerable”), y no lo es la que rodea esa música egocéntrica, la de músicos “suaves” de éxito como Elton John o James Taylor, representantes de lo que Bangs (1987a, 360) denomina “I-Rock” (“Rock del yo”). Las diatribas del autor contra este último tipo de música acaban con una fantasía delirante: matar a James Taylor de un botellazo en la cabeza, exabrupto que convierte en chiste cuando imagina cómo publicaría la noticia *Rolling Stone*: “EXTRA! TRAGEDY STRIKES ROCK! SUPERSTAR GORED BY DERANGED ROCK CRITIC!! “We made it,” gasped Lester Bangs as he was led by police from the bloody scene. “We won”” (Bangs, 1987a, 362).

Pocas páginas después, Bangs, que escribe desde un “yo” muy intensamente marcado a lo largo de todo el texto, se quita la careta y ya se muestra como un escritor, sí, pero un escritor “rock”, una nueva especie, mutación del periodista *gonzo* a lo Hunte S. Thompson, que toma su carburante creador de la música que ama y del estilo de vida que la acompaña. Merece la pena citar parte de este largo autorretrato que, completo, se extiende a lo largo de algo más de dos páginas:

Am I a crank? I feel somewhat like the Uncle Scrooge of pop top journalism; except that twenty-two seems like no age to wear the persona of cantankerous coot so naturally. What's more, the certain self-consciousness of all this makes me a rockcrit auteur, which means James Taylor with a typewriter which means a sui-

cide. Assuming, that is, that I take all this with a solemnity as unrelenting as its style. But the real truth, and it's the only way I could continue to feel positive and even enthusiastic about what I'm doing in this business that they haven't found a name unpejorative enough for yet, is that while I mean every word I say or most of them anyhow and intend 75% of this kidney pie in total seriousness and passion that's not in the least feigned, I also take it with absolutely no seriousness at all. That is, I believe in rock 'n' roll but I don't believe in Rock 'n' Roll even if I don't always spell it the same way, and I believe in the Party as an exhilarating alternative to the boredom and bitter indifference of life in the "Nothing is true; everything is permitted" era, just as it provided alternatives in the form of momentary release from the repression and moral absolutism of the fifties (Bangs, 1987a, 378-379).

Tomarse el rock en serio y, al mismo tiempo, no tomárselo en serio es el delicado equilibrio que busca Bangs como escritor. La aparente paradoja nace precisamente de su intento por "hacer una escritura rock", que no es exactamente anti-intelectual, pero sí, nos dice Bangs (1987a, 379), "*a-intelectual*" (*a-intelectual*), en el sentido de que no es una mera especulación filosófica o estética, sino la expresión directa de "*a way of life*" (un *modo de vida*). Por esta razón, aquello a lo que aspira Bangs no es a que su trabajo entre dentro de los cauces habituales de la crítica cultural. Se considera a sí mismo un *auteur*, un escritor literario y no un periodista. Su libertad creativa a la hora de escribir es total, se enfrenta a su material como un literato que quiere contar la vida rock desde una extrema subjetivación; no como lo haría un periodista, dando testimonio lo más veraz posible de la realidad tal como ocurrió, buscando una objetividad discursiva que, aun siendo imposible en términos absolutos, se convierte en su aspiración más legítima. Una libertad como la que exhibe Bangs solo la alcanza, dentro de la profesión periodística, el columnista, pues, como indica Antonio López Hidalgo (27), la columna es el más libre de los géneros periodísticos: "[...] Busca nuevos lenguajes y estructuras, y, más allá de ceñirse al análisis efímero de la actualidad, busca en la vida cotidiana temas de los que nutrirse. Incluso se baña en el agua fresca de la ficción, un privilegio que no le está permitido a otros géneros periodísticos".

Esta misma amplitud de miras es de la que hace gala la escritura de Lester Bangs, aunque libre también del for-

mato corto que impone el columnismo, canibalizando la crónica y el ensayo periodístico, empleando recursos de largo aliento propios del *periodismo narrativo de inmersión* (López Hidalgo y Fernández Barrero, 2013) para enfrentarse al material sobre el que escribe y coincidiendo con las estrategias compositivas del Hunter S. Thomson de *Fear and Loathing in Las Vegas* (*Miedo y asco en Las Vegas*), publicada precisamente el mismo año, aunque meses más tarde que el artículo de Bangs. Por otra parte, lo que diferencia el trabajo de Bangs del de los periodistas "de inmersión" es que él no se sumerge temporalmente en una situación para escribir sobre ella desde la empatía y luego volver a su vida "normal", sino que opta por escribir, como él mismo dice, *desde un modo de vida* "cojonudo" ("[el rock] as a *way of life* it's a humdinger"), que acepta como su manera de ser y estar en el mundo en todo momento. Bangs *es* rock, *vive* rock y *escribe* rock. Es consciente, además, de que está haciendo algo que nadie antes ha hecho; para ello recurre a cualquier estrategia retórica a su alcance y, además, no esconde que su escritura es una forma de *resistencia*, tal como lo es el rock que defiende:

I've tried everything, right here in this fucking diatribe I've tried gratuitous insults, scatology, highschool flashbacks, plain invective, homicidal fantasy in one instance, and even though I feel good about the latter at least I know that no matter how much I rant things ain't gonna get better till it's time for 'em to. (Bangs, 1987a, 381-382).

Esta segunda parte acaba con una sentencia que parece propia de un final de pieza: "And, until it comes, there's always myth." (Bangs, 1987a, 383). No obstante, el autor continúa durante nueve páginas más, las que conforman la tercera parte del texto, bajo el título de "Tales of Presley".

En esta tercera parte, el centro de la reflexión parte de las letras de las canciones de The Troggs de una manera aún más detallada de como Bangs las había tratado antes, considerándolas autobiográficas y generacionales a un tiempo. Téngase en cuenta que el título de esta parte, "Cuentos de Presley", juega con una dílogía: el apellido Presley. El cantante y compositor de los temas de The Troggs se llamaba Reg Presley (falleció en 2013), a él hace referencia el título, pero todo el mundo recordará

que otro Presley, Elvis, fue “el rey del rock”. Este juego con el doble sentido (denotativo, al nombrar al compositor de las canciones que comentará Bangs a continuación; connotativo, al referirse al rock como género de la música pop que explota con Elvis) reitera la interpretación que el autor hace de la música de The Troggs como ejemplo del rock más primario y *punk*, el ideal de *rock'n'roll* por el que combate su escritura.

Comienza su alegato con una página dedicada a explicar cómo The Troggs intentaron sin mucho éxito evitar la censura de sus canciones en las radios de onda media por estar plagadas de alusiones sexuales, algo que no entra dentro de los patrones de la moral dominante de la época.

Bangs no puede ser más directo en expresar su total defensa de la incorrección de The Troggs al comentar la letra de la canción titulada “66-5-4-3-2-1”. Tras empezar comparándola con otros temas firmados por artistas de *soul* como Wilson Pickett o The Marvelettes, concluye que, al menos en el caso de la canción de The Troggs, el título no hace referencia a un número de teléfono de, por ejemplo, una chica a la que se desea enamorar, como pudiera suponerse en primera instancia, sino a algo mucho menos sentimental y mucho más grosero: “What it is is a countdown till penile penetration of Reg’s girlie’s box” (Bangs, 1987a, 383-384). La prosa de Bangs ya es descaradamente producto de la hibridación con la actitud *punk* de la música de la que habla, provocativa por su “propia impropiedad”, nacida de una sincera demostración de libertad al margen de toda norma de buen gusto, libre e irrespetuosa (o libre y, por eso mismo, irrespetuosa). Una vez más, se referencia aquí el sexo sin tapujos como la principal marca de la liberación adolescente de la represión que le intentan imponer sus mayores y la enseña de la actitud rock: la entrega a los instintos en ese momento de la vida en que el ser humano aún no ha caído presa de los convencionalismos castrantes de la sociedad adulta, aunque el machismo que esto conlleva, en el caso del rock de los sesenta y setenta, resulta también más que evidente. No son pocas las veces que Bangs reconoce y rechaza en sus artículos esta última cualidad del rock de su tiempo: cuando él escribe, el rock parece ser

cosa de “machos”, lo que genera algunas contradicciones en su propio discurso crítico que él mismo se encarga de remarcar.

A estas alturas del artículo, lo que le interesa al autor es mostrar a The Troggs como una banda acosada por la paranoia de las radios, de las que dependían para dar el salto comercial que les permitiría vivir de la música. Da a continuación algunos ejemplos de artistas también castigados por esa censura que temían los británicos, como la banda afronorteamericana *Sly and The Family Stone*. Pero, enseguida se salta este anecdótico para entrar más a fondo en el tema, no sin antes dar una nueva indicación meta-literaria, sumamente interesante, de cómo su escritura va creciendo a partir de la música. El libre flujo de la escritura que ha elegido como articulación de su discurso le lleva a escribir como un torrente que se desborda sin control, no revisar lo escrito, no afectar a ese flujo libre e intuitivo de la escritura es la primera norma que se ha propuesto seguir: “[...] my scholarly mind has led me down the primrose path of digression again, I fear. In fact, I seem to be digressing all over the place. I don’t even remember what I was writing about two pages ago” (Bangs, 1987a, 388-389).

Tras esta digresión retórica, retoma el asunto donde lo dejó aparcado, el sentido de la letra de la canción de The Troggs, pero ahora se centra en el momento más amargo del tema y construye a partir de él una historia de amor, sexo y derrota: han pasado varios años desde el primer encuentro sexual con el que se inicia la canción, ahora el protagonista masculino es un *lumpen* que patea las calles en busca de cualquier cosa que pueda cambiar por un poco de pan y la chica de sus sueños se ha convertido en una mujer desolada y derrotada. Las interpretaciones y las glosas narrativas que Bangs sigue haciendo de las historias que cuentan las canciones de Reg Presley van todas por el mismo camino, trazando paso a paso las letras de aquel eslogan *punk* que llegará algunos años después, en 1977: “no future”. Las canciones de los Troggs, las letras de Presley, son la confesión de los sueños, los deseos y las frustraciones de adolescentes desesperados, cuyo final no puede ser otro que perderse en el lodo y convertirse en escoria social.

Las evocaciones de películas de monstruos de *serie b* se enlazan con los relatos que Bangs va creando a partir de

las canciones, al modo de las pesadillas que aparecen en las novelas experimentales de William Burroughs. La prosa de Bangs no llegará al extremo del *cut-up* de Burroughs, aún conserva algún hilo argumental, pero va metiéndose más y más dentro de una fantasmagoría, en la que poco queda de crítica musical, pues la música ya solo es la banda sonora del vuelo libre de la escritura. Casi olvidamos a The Troggs, solo están aquí para dar combustible a la ficción, y, así, Bangs acaba el texto como se acaba un relato de ficción:

[...] she's sunk deep in white slavery and opium addiction in a brothel in Puerto Vallarta which brought Reg down bad for a while till he realized there was nothing he could do about it and started gettin' back to the good times again with all the willing young ladies who breathed a little harder at his precipitate Stardom and many of whom are described both herein and in the songs of the Troggs of course. He even moved out of his parents' house, and he wasn't even thirty yet (Bangs, 1987a, 405-406).

Esta última parte de la pieza, “Los cuentos de Presley”, ha terminado por convertirse en un artefacto narrativo construido a partir de las canciones de The Troggs, un experimento más allá del periodismo musical, un alarde literario y alucinado, producto de una escritura que se levanta sobre el objeto de su atención primaria y vuela impulsada por las sensaciones que la música sugiere al escritor.

Bangs ya no hace crítica, ahora el texto primario no son las canciones de las que se sirve, sino ese magma interior, mezcla de experiencia vital, ideas contraculturales, emociones disparadas por la escucha de canciones rock que inspira su prosa *punk*, que convierte su trabajo en el de, sí, un *auteur*.

¿De qué habla Lester Bangs cuando habla de rock?, ahora la respuesta está clara: de Lester Bangs y de lo que el rock ha hecho con su vida.

Referencias bibliográficas

- Bangs, Lester. *Psychotic Reactions and Carburetur Dung*. Nueva York: Anchor Books-Random House, 2003 (1987a).
- Bangs, Lester. *Mainlines, Blood Feasts and Bast Taste. A Lester Bangs Reader*. Nueva York: Anchor Books, 2003.
- Christgau, Robert. «Writing about Music is Writing First». *Popular Music*, Vol. 24, 2005, No. 3, pp. 415-421.
- Crane, Jonathan. «*Psychotic Reactions and Carburetur Dung* by Lester Bangs; Greil Marcus; and *The Aesthetics of Rock* by Richard Meltzer». *Popular Music*, vol. 7, 1988, No. 3, pp. 348-351.
- DeRogatis, Jim. *Lt it Blurt. The Life & Times of Lester Bangs, America's Greatest Rock Critic*. Nueva York: Broadway Books, 2000.
- Genette, Gérard. *Ficción y dicción*. Barcelona: Lumen, 1993 (1991).
- Hagan, Joe. *Sticky Fingers. La vida y época de Jan Wenner y la revista Rolling Stone*. Madrid: Neoperson, 2018 (2017).
- Kristeva, Julia. *Semiótica, I*. Madrid: Fundamentos, 1981 (1969).
- López Hidalgo, Antonio. *La columna: Periodismo y literatura en un género plural*. Salamanca: Comunicación Social, 2012.
- López Hidalgo, Antonio. y Fernández Barrero, María Ángeles. *Periodismo de inmersión para desenmascarar la realidad*. Salamanca, Comunicación Social, 2013.
- Roszac, Theodor. *The Making of a Counterculture. Reflections on Technocratic Society and Its Youthful Opposition*. New York: Anchor Books, 1969.
- Sheinbaum, John J. «*Mainlines, Blood Fest, and Bad Taste: A Lester Bangs Reader* by John Mortland». *Notes*, Second Series, Vol. 60, 2004, No 4, pp. 956-958.



DOSSIER

ENTRE EL ARCHIVO Y LA VIDA: IMÁGENES

ENTRE L'ARCHIVE ET LA VIE: IMAGES

BETWEEN ARCHIVE AND LIFE: IMAGES

TRA ARCHIVIO E VITA: IMAGINI

Leo Cherri & Mariano López Seoane, eds.

Entre el archivo y la vida: imágenes

Leo Cherri y Mariano López Seoane

El colapso de los relatos maestros que solían organizar y dar sentido a nuestra historia ha producido una multiplicación de historias menores y, en consecuencia, ha animado a los estudiosos a replantearse las formas en que se habían estructurado con anterioridad las cronologías, la periodización, las epistemologías e incluso campos enteros del conocimiento.

Esta transformación ha tenido un doble impacto en los archivos. En primer lugar, y en lo que respecta a las investigaciones, se han incluido documentos y materiales hasta entonces ignorados por las disciplinas tradicionalmente vinculadas al archivo, lo que ha dado lugar a la aparición de nuevas concepciones y definiciones del archivo y sus límites. Mientras que los estudios postcoloniales, por poner un ejemplo, encontraron en la tradición oral y la cultura material una nueva forma de indagar en el pasado de los grupos subalternos; los estudios queer y los movimientos feministas ampliaron sus archivos con una serie de materiales antes descartados por considerarse «triviales» o por constreñirse a la «esfera privada».

En segundo lugar, más allá del mundo académico y en la esfera pública en general, distintos grupos y comunidades han empezado a utilizar los archivos existentes y a crear otros nuevos para sostener sus propias agendas culturales y políticas. Desde hace años, las comunidades indígenas de las Américas hacen uso de archivos coloniales (como el Archivo General de la Nación de Perú y el Archivo General de Indias de Sevilla) para apoyar sus reivindicaciones de propiedad sobre tierras ancestrales. Del mismo modo, distintos archivos que conservan documentos producidos por el aparato represivo del Estado

(Archivo Nacional de la Memoria de Argentina, Centro Documental de la Memoria Histórica de España, Archivo Histórico de la Policía Nacional de Guatemala) han sido utilizados por activistas y abogados durante juicios contra el Estado con el objetivo de buscar la reparación histórica de las víctimas.

En la última década, y en el contexto de las crisis producidas por la intensificación de la globalización y por sus efectos locales, hemos asistido a la proliferación de usos estratégicos y creativos de los archivos por parte de nuevos grupos. Más concretamente, grupos subalternos que habían sido rescatados del olvido gracias a la obra de Michel Foucault, Carlo Ginzburg y otros, han comenzado recientemente a utilizar y producir archivos por sí mismos. Un caso reciente, y emblemático, es el del Archivo de la Memoria Trans en Argentina, un archivo artesanal que la comunidad trans ha construido colectivamente a partir de donaciones individuales y de un trabajo incansable de investigación y alianzas. El Archivo de la Memoria Trans ilustra a la perfección las transformaciones que mencionamos al comienzo: supone una ampliación del archivo (llegando a incluir como documentos notas garabateadas o lápices labiales), una redefinición de sus límites y una expansión de sus funciones: no es sólo garantía de que se podrá escribir una historia de la comunidad en el futuro; también funciona en el presente como soporte de la memoria colectiva y como base de reivindicaciones bien concretas (en el caso argentino, la lucha por la ley de reparación para las personas trans mayores por las innumerables violencias institucionales sufridas, todas documentadas por el archivo).

Es este el marco general en el que se viene desarrollando el proyecto de investigación «Archivos en transición: memorias colectivas y usos subalternos» (Horizon 2020, MSCA-RISE), que busca profundizar el estudio y los análisis de los diversos usos políticos, judiciales, culturales y artísticos de los archivos desplegados por colectivos de migrantes y disidentes sexuales en Europa y América Latina. Inscrito en ese proyecto de largo alcance, este dossier se propone pensar el espacio intermedio que se ha abierto «entre el archivo y la vida», un entre-lugar dinámico definido por los usos del archivo en múltiples esfuerzos artísticos, políticos y académicos, y por los efectos que dichos usos tienen sobre el archivo, en términos de concepción pero también de estructura y hasta de localización.

El primer artículo del dossier, «Vida contra archivo teórico-crítico», de Silvana Santucci, se propone pensar el entre-lugar que produjo Ángel Rama, en quien el paso de vida establece una relación conflictiva, no armónica, cuanto menos compleja, con la «obra», o con algo todavía más allá, el archivo teórico-crítico del que participa. Santucci identifica ese archivo con el «latinoamericanismo», entendido como un problema de selección del pasado y como efecto de elaboración de un perspectivismo académico-político. Según Santucci, hasta la muerte de Ángel Rama, el latinoamericanismo funcionó de acuerdo con el carácter utópico que le diera Pedro Henríquez Ureña, un criterio eficaz y aceptado hasta que la era postsoviética y el neoliberalismo de los años noventa terminaron por desarticularlo como espacio de pensamiento. El trabajo de Santucci propone una lectura del *Diario* de Ángel Rama, 1974-1983 a la luz de la perspectiva diseñada por Hector Libertella en *Nueva escritura en Latinoamérica* (1977). Ambas obras se corresponden en el marco temporal y vital específico que constituyó Venezuela como locación editorial para Libertella y como lugar de exilio para Rama. Desde este enfoque, la indagación archivística de Santucci intenta leer lo no-personal en el diario de Rama, pensando allí ciertos espacios «neutros» en los que el juicio y la racionalidad se sustraen, estableciéndose *cierta posición no valorativa en y ante* la escritura, lo que permite pensar quizás un gesto an-archivístico en el

propio Rama, acaso un «momento neutral» de la teoría latinoamericana.

A continuación, el dossier presenta dos artículos que hacen foco en las imágenes que se producen en el espacio intermedio entre archivo y vida; esto es: las imágenes sobre el mundo que permanecen alojadas en el archivo, y que las transformaciones que hemos mencionado han multiplicado, y las imágenes del archivo producidas al calor de las luchas políticas, los procesos sociales y las iniciativas culturales que transforman nuestro mundo.

En este sentido, «Humanidades decoloniales y *Weltliteratur*», de Daniel Link, propone un recorrido de amplio espectro, no por eso menos riguroso, desde «Emerson a Spielberg». La obra de Emerson no sólo designa, para Link, una declaración de independencia literaria, política e institucional, sino el punto de partida de un archivo de-colonial. Link encuentra en ese archivo, y en los procesos socioculturales que atraviesa, una filología «mundial y menor» que insiste en la construcción de una historia y de un pueblo. Así, se van leyendo los ecos de Emerson en Sarmiento, Nietzsche, Rubén Darío y José Ingenieros que con gesto anarquista mostrará en Echeverría no un eco, sino una radical relación de contemporaneidad con Emerson.

El artículo contrapone a esta filología «mundial y menor» –analizada ejemplarmente en Darío– algunos avatares del imperialismo integracionista y extractivista desarrollados por la cultura de masas, cuya figura paradigmática es Carmen Miranda y sus sucesivas reinenciones: Bugs Bunny, el ratón Jerry, Madonna.

En ese derrotero, Spielberg y su *Jurassic Park III* escenifican una fantasía imperial que actualiza la imagen de América Latina como «patio trasero» norteamericano. Política cuya consecuencia, en la saga, señala una inminente destrucción masiva.

Si bien la reflexión final no lo explicita, la focalización que Link realiza en el modo en que las principales empresas audiovisuales norteamericanas han «colonizado la imaginación latinoamericana», parece señalar que es allí, en el terrero de la imagen y la imaginación, en donde es preciso recuperar una filología menor y un impulso anar-

chivista que nos permita pensar, más allá de los dinosaurios sueltos, un mundo futuro.

El dossier continúa indagando la tensión entre «comunidad de origen» (sea esta la patria o cualquier otra formación más o menos reificada de lo imaginario) y «comunidad de destino», prestando especial atención a los usos cuir del archivo.

Es el caso de «Escenas del 'show travesti' en el archivo de la prensa popular de Buenos Aires (1965-1987)». Allí Lucía Cytryn propone un rastreo riguroso del archivo de redacción del periódico *Crónica* en el que da cuenta del derrotero de ciertas taxonomías de la prensa popular –y del habla popular– en contraste, y por momentos en conflicto, con las categorías que irá construyendo el movimiento lgbtiq+. Haciendo foco en publicaciones sensacionalistas como *Así* y *¡Esto!*, Cytryn registra que desde mediados de los 60s hasta mediados de los 80s el concepto de «travestismo», lejos de nombrar una identidad específica –y lejos, por lo tanto, del sentido político que el término tiene hoy en día en Argentina– aparece como una práctica artística y performática orientada al espectáculo. Esta temprana circulación del término –que de acuerdo con Cytryn llega a Argentina por medio de las reseñas de los espectáculos de vedettes travestis de Brasil– produce un efecto de larga duración nada desdeñable: el espectáculo en cuestión no se limita a las destrezas que las vedettes puedan ofrecer en el campo de la danza, el vestuario y la mímica, sino que está en gran medida anclado en su talento para producir ilusión; esto es, para hacerle creer a la audiencia que está ante una performance de género que niega lo que se consideraba el «sexo natural». Dicho de forma simple: esta inflexión del término «travesti» se nutre de, y colabora con, la noción de que estamos ante «hombres» que se visten «de mujer». Por eso, y como señala la autora, si bien las reseñas y notas en las publicaciones sensacionalistas no dejan de subrayar que el travestismo debe entenderse como un «arte», esas mismas notas nos recuerdan que pesan sobre las vedettes acusaciones de «inmoralidad», «anormalidad» y «otras igualmente drásticas y contundentes», acusaciones que ayudan a entender la persecución que sufrían quienes practicaban el travestismo.

Como parte de las transformaciones que mencionamos al comienzo, verificamos la «fiebre de archivo» que irrumpe en las sociedades contemporáneas (en la política, en el arte y en la cultura) y que es síntoma de un malestar con los sistemas de representación (malestar que, en años recientes, ha provocado crisis políticas tanto en Europa como en América latina). En los dos artículos que cierran el dossier, indagamos esa «fiebre de archivo» a partir de dos intervenciones artísticas latinoamericanas.

Leo Cherri vuelve sobre el tan transitado como olvidado *Farabeuf* (1965) de Salvador Elizondo, a raíz del encuentro en 2007 de *Apocalypse 1900* (1963), un film perdido del escritor, que funciona como una suerte de pre-cuela de la novela. Esta sobrevivencia y recuperación del archivo filmico ilumina el texto literario y nos permite ver lo que siempre estuvo allí: *Farabeuf* no es sólo un libro intermedial –que incorpora y reflexiona sobre las imágenes– o un libro experimental que lleva hasta las últimas consecuencias la estética batailleana, sino, sobre todo, una intervención en los archivos de la modernidad.

Siguiendo esta hipótesis, Cherri analiza la novela y el film de Elizondo intentando pensar el lugar de su intervención en la literatura latinoamericana y las artes del siglo XX desde una perspectiva posfilológica y anarquista. Frente a una modernidad que sublima las fuerzas primitivas del hombre a través de la cosificación y mecanización de lo viviente, la intervención de Elizondo recuperaría las fuerzas del erotismo, las que nos hacen escapar de la lógica de medios y fines del capitalismo, para acercarnos a las potencias de los medios puros. La experiencia de *Farabeuf*, concluye Cherri, recupera un vitalismo y una filología de las imágenes, un rito diferencial –no sacralizador–, que nos impulsa a volver a mirar-leer de nuevo y, en ese gesto, profanar los archivos.

Con un impulso similar, en su artículo «Brutales acoplamientos», Paola Cortés-Rocca estudia la «obra visual» que el escritor argentino Osvaldo Lamborghini produjo en Barcelona en los años 80s: dibujos hechos con marcadores, lapiceras y otros útiles escolares, primorosos collages fabricados con publicaciones pornográficas demodé, emplastos compuestos por materiales de origen dudoso. Cortés-Rocca sostiene que ese archivo hecho de

imágenes y objetos no revela un quehacer anecdótico y paralelo, sino un brutal acoplamiento entre escritura y visualidad que reenfoca la poética lamborghineana en el marco de los campos expandidos por las vanguardias de la segunda parte del siglo XX. En efecto, hacer foco en ese archivo improbable confirma una sospecha de la crítica: si Lamborghini publica en vida menos de 100 páginas –*El fiord* (1969), *Sebregondi retrocede* (1973) y *Poemas* (1980)– es porque siempre se trató menos de una reticencia personal a la publicación o de los avatares editoriales en los que se sumerge el escritor de libros y más de alguien que trabajó con rigor y certeza en la estela de las vanguardias del fin de siglo, apostando por la destrucción de la organicidad de la obra y armando su pequeña bomba para la detonación colectiva de la especificidad de los lenguajes. Cortés-Rocca nos dice que se trata de una obra que no es obra, de «parpadeos» –como propone Alan Pauls (2005) para la producción de Mario Bellatin–, pequeñas aperturas y cierres de un proceso en curso: la puesta en página de la escritura, el deletreo de una imagen.

Cortés-Rocca nos explica que no sólo estamos ante una obra –la de Lamborghini– que fue desde siempre archivo, es decir, definida por su carácter incompleto y su pasión de seguir produciendo piezas en el tallercito para que otrxs las transformen, fatalmente, en otra cosa, libros, por ejemplo. Estamos también ante una obra-archivo o un archivo-obra que tiene como uno de sus puntos de reflexión ese devenir objeto de la escritura, ese artefacto

que llamamos libro. En ese camino hacia el libro, como sendero que se elude, como fatalidad de los materiales y de su soporte de circulación, se abre otro campo de problemas que giran en torno de la materialidad. El proyecto de Lamborghini, nos dice Cortés-Rocca, sostiene su desconfianza del libro, optando siempre por la continuidad de la práctica en el taller de producción más que por el producto terminado; es decir, del libro como horizonte de expectativas y punto de cerrazón de la obra, como espacio de llegada de la mutación constante de la página escrita a mano o mecanografiada

Coincidimos con Maximiliano Tello en que el archivo es una máquina-social que con la democracia establece un régimen que prescinde de las formas clásicas de soberanía, en favor de una gobernanza fundada en la acumulación documental. Frente a la racionalidad archivística, que se corresponde con la racionalidad burocrática, se vuelve necesario sostener una mirada crítica para poder pensar sociedades más justas, en las que los migrantes y las comunidades sexodisidentes – como sus formas de creación y expresión– no sean marginados y subalternizados. Los artículos que integran este dossier se proponen deconstruir la racionalidad archivística y su forma plena de verdad, proponiendo en cambio una verdad más bien elusiva e inestable que surge antes bien de los huecos y las cosas no dichas que del dato empírico y la «evidencia» documental. Quizás esta estrategia de indagación, ante todo ética, nos permita seguir adelante y construir algún pueblo, alguna lengua y alguna historia: un mundo atravesado por otra ecología y por otras vidas.

Vida contra archivo teórico-crítico

Sobre Ángel Rama y su diario

Silvana Santucci*

Recibido: 30.03.2023 — Aceptado: 17.05.2023

Titre / Title / Titolo

Vie contre archives théorico-critiques. Ángel Rama et de son Journal
Lifé versus Theoretical-Critical Archive. Ángel Rama and his diary
La vita contro l'archivio teorico-crítico. Ángel Rama e il suo diario

Resumen / Résumé / Abstract / Riassunto

Esta propuesta emerge como una indagación en el campo del archivo teórico-crítico del «latinoamericanismo» al que asumimos como un problema de selección del pasado y como efecto de elaboración de un perspectivismo académico. Hasta la muerte de Ángel Rama, el latinoamericanismo funcionó de acuerdo al carácter utópico que le diera Pedro Henríquez Ureña y ese fue un criterio eficaz y aceptado hasta que la era postsoviética y el neoliberalismo de los años noventa terminaron por desarticularlo como espacio de pensamiento. Así, el presente artículo propone una lectura del *Diario* de Ángel Rama, 1974-1983, a partir de la perspectiva teórica diseñada por Hector Libertella en *Nueva escritura en Latinoamérica* (1977). Las mismas se corresponden en un marco temporal específico en el que Venezuela, como locación editorial para uno y como lugar de exilio para el otro, las hace coincidir.

Cette proposition émerge comme une enquête dans le domaine des archives théorico-critiques du «latino-américanisme», que nous supposons être un problème de sélection du passé et l'effet de l'élaboration d'un perspectivisme académique. Jusqu'à la mort d'Ángel Rama, le latino-américanisme a fonctionné selon le caractère utopique que lui a donné Pedro Henríquez Ureña, et ce fut un critère efficace et accepté jusqu'à ce que l'ère post-soviétique et le néolibéralisme des années 1990 finissent par le désarticuler en tant qu'espace de pensée. Cet article propose donc une lecture du Journal d'Ángel Rama, 1974-1983, basée sur la perspective théorique conçue par Hector Libertella dans *Nueva escritura en Latinoamérica* (1977). Ils correspondent à un cadre temporel spécifique dans lequel le Venezuela, en tant que lieu d'édition pour l'un et lieu d'exil pour l'autre, les fait coïncider.

This proposal emerges as an enquiry into the field of the theoretical-critical archive of «Latin Americanism», which we assume to be a problem of se-

lection of the past and the effect of the elaboration of an academic perspectivism. Until the death of Ángel Rama, Latin Americanism functioned according to the utopian character given to it by Pedro Henríquez Ureña, and this was an effective and accepted criterion until the post-Soviet era and the neoliberalism of the 1990s ended up disarticulating it as a space for thought. Thus, this article proposes a reading of Ángel Rama's Diary, 1974-1983, based on the theoretical perspective designed by Hector Libertella in *Nueva escritura en Latinoamérica* (1977). They correspond to a specific time frame in which Venezuela, as a publishing location for one and as a place of exile for the other, makes them coincide.

Questa proposta nasce come un'indagine sul campo dell'archivio teorico-critico del «latinoamericanismo», che assumiamo come un problema di selezione del passato e come effetto dell'elaborazione di un prospettivismo accademico. Fino alla morte di Ángel Rama, il latinoamericanismo ha funzionato secondo il carattere utopico attribuitogli da Pedro Henríquez Ureña, e questo è stato un criterio efficace e accettato fino a quando l'era post-sovietica e il neoliberalismo degli anni Novanta hanno finito per disarticolarlo come spazio di pensiero. Questo articolo propone quindi una lettura del Diario di Ángel Rama, 1974-1983, basata sulla prospettiva teorica disegnata da Hector Libertella in *Nueva escritura en Latinoamérica* (1977). I due testi corrispondono a un arco temporale specifico in cui il Venezuela, come luogo di pubblicazione per l'uno e come luogo di esilio per l'altro, li fa coincidere.

Palabras clave / Mots-clé / Keywords / Parole chiave

Latinoamericanismo, Ángel Rama, Héctor Libertella, Diario, Teoría Literaria.

Latino-américanisme, Ángel Rama, Héctor Libertella, Journal, Théorie littéraire.

Latin Americanism, Ángel Rama, Héctor Libertella, Journal, Literary Theory.

Latinoamericanismo, Ángel Rama, Héctor Libertella, Giornale, Teoria letteraria.

* Centro Científico Tecnológico COCINET. Universidad Nacional de Rosario, Argentina

1. El proyecto latinoamericanista como archivo teórico-crítico

Todo ángel es horroroso
Rainer M. Rilke

A partir de los años sesenta, el último gran intento de consolidar un sistema de saberes autonómicos y oficiales acerca de la literatura latinoamericana encontró su fundamento y sus bases formativas en el trabajo de Ángel Rama, particularmente, a partir de la delimitación teórico-crítica de “la ciudad letrada”. Desde allí supo articular un *latinoamericanismo* en tanto hegemonía utópica, una visión de campo sobre el continente y una reflexión epistémica que buscó conscientemente la elaboración de una *totalidad*. En ella la revisión de los procesos transculturales y la identificación de una serie de *escritores transculturadores* le permitieron a Rama diseñar diversos mapas regionales y urbanos que permitieron a América Latina volver a mirar de frente a algunas instituciones de poder.

De acuerdo con la descripción propuesta por Mabel Moraña, a mitad de la década de los '90 se produce la primera gran vuelta al pensamiento teórico de Ángel Rama. Una lectura que significó volver a una trayectoria *trabajosa y productiva, paradigmática* en tanto ilustraba «los movimientos de arraigo y desarraigo de los intelectuales de la segunda mitad de siglo» (Moraña, 1998: 8). Esa diáspora política y económica fue materializando los flujos migratorios en corrientes biográficas e incorporándolos también como miradas teóricas en los proyectos estéticos de escritura. Entre culturalismo y hermenéutica la obra de Rama fue desplegando entonces «nuevas formas de comprensión del sentido» (Moraña) y la factura intrínseca de una producción industriosa desde la que se formalizaron agendas, planes y programas que tomaron como base la delimitación generalizadora de un régimen estético preponderantemente narrativo. Aludimos, en casos como éste, al desenvolvimiento de procesos modernizadores, donde todavía la narración funcionaba enclavada bajo los marcos identitarios de «la realidad histórica nacional», para decirlo con Josefina Ludmer (2017). Todas esas identifica-

des fijas que luego de los 90 se terminan por diaspорizar pertenecen, a pesar de las migraciones y los exilios a una clase social o a sujetos configurados estéticamente con arreglo y arraigo a sus quehaceres. De allí la importancia trascendente que toma para esta crítica el debate acerca de los propósitos y las funciones de los escritores e intelectuales que Rama dinamizó, pero también niveló— con las dificultades que eso supuso— bajo la denominación de “los letrados” de América Latina.

Para Julio Ramos (2022) «la ciudad letrada» no puede ser comprendida como una noción equivalente a la de «literatura» y los académicos tampoco pueden ser comprendidos como análogos de «funcionarios letrados». Siguiendo a Kant en el *conflicto de las facultades*, Raúl Rodríguez Freyre (2022) apunta que se puede considerar al «letrado» como un burócrata y como un comerciante del saber, pero la ambivalencia entre letrados e intelectuales sigue siendo constitutiva del trabajo en las universidades. Por lo tanto, considerar a «todos esos que manejaban la pluma» estratégicamente como letrados y, por consiguiente, como un conjunto de funcionarios y burócratas indiferenciados, cuya asistencia se debe exclusivamente a los favores del imperio de turno, puede conducir a peores peligros.

Por otra parte, para Ramos los años '90 dieron forma a una «pulsión archivística» en la que la idea del documento y lo documental se resignificó, ratificando e incrementando su valor evidencial. Antes de eso el archivo y más aún el latinoamericano era sólo un recurso legítimo de discursos positivistas. Se vuelve preciso, entonces, afirmar que *el campo de operaciones del latinoamericanismo* de mitad de siglo pasado desarrolló un enclave teórico interesado por reificar la interpretación de la realidad social en el marco de un área de estudios que en los años '20 ya había germinado utópica. Pedro Henríquez Ureña, pero también Alfonso Reyes habían afirmado el carácter propio e independentista de las fuerzas críticas novomundanas, que, pese a que habían sido arrastradas a enfrentar «escollos insuperables» eran perfectamente capaces de «empujar las investigaciones tradicionales del pasado a puertos seguros» (la utopía de América). Finalmente, como sabemos, tras la trágica muerte de Rama la

descripción de esta *ciudad letrada*, tanto como el programa teórico y utópico del latinoamericanismo entraron en crisis, consecuencia, entre otras, de la desintegración neoliberal. En este marco, nos proponemos una breve lectura por el diario personal de Ángel Rama a los fines de revisar algunos ensamblajes entre vida y archivo teórico-crítico. Para ello, establecemos este recorrido en cruce con la *ficción teórica* delineada por Héctor Libertella en 1977 en sus *Nuevas Escrituras en Latinoamérica*¹.

2. Diarios neutros, diarios de lo no personal²

Las escrituras del diario de Ángel Rama y el ensayo de Libertella corresponden a un marco temporal específico en el que Venezuela, como locación editorial para uno (Monte Ávila) y como lugar de exilio para el otro, las hace coincidir. Asimismo, las miradas e interrogaciones sobre lo que la literatura de «nuestro continente» producía frente a las expectativas culturales de ambos en aquel momento, determinaron la consolidación de dos de las lecturas estéticas que fueron luego dominantes para los intereses intelectuales y creativos de los albores de la década de 1980 y que hasta el presente permanecen reversionándose. Nos referimos a la red de definiciones políticas e ideológicas que implicó asumir, por un lado, la formación de una “ciudad letrada” para la estructura intelectual a América Latina (eso que continúa en cuestionamiento y que marcamos más arriba) y por el otro, al espíritu reflexivo sobre los modos de relación colonial del arte y sus inscripciones neo vanguardistas posibilitadas por el barroco latinoamericano tras los desarrollos posboom. En efecto, queremos retomar una expresión po-

tente de Libertella, una expresión que coloca entre signos de pregunta y que en los seminarios que Roland Barthes diera por esos mismos años en el Collège de France (entre 1977 y 1978) aparece como una categoría estandarizada. Una que no dudaríamos en poner en los anaqueles de la teoría literaria: me refiero al concepto de *lo neutro*, ese rasgo con el que se define la sustracción de todo juicio, el establecimiento de *cierta posición no valorativa en y ante* la escritura. Si bien Barthes profundiza otros matices en la definición de aquel momento y la interrogación coincidentemente lanzada se asemeja un poco más a la idea de un «grado cero», Libertella logra un efecto de rotunda afirmación: las letras latinoamericanas, la escritura del continente, sólo puede ser pensada en términos de la propia productividad ficcional de su teoría. Una «pesquisa teórica» –como la llama– que pueda ser capaz de revisar más allá de los binarismos, es decir, superando las funciones ideologizadoras de las discusiones estrictamente políticas y clasificatorias, el vacío de sus signos, signos que son «siempre de la dependencia» –tal como los va a caracterizar– y que manifiestan allí un momento *¿neutral?* de su *diferir*. Libertella interroga su propia distancia crítica, impersonaliza su propia objetivación negativa de la neutralidad.

Bajo este marco, es posible leer al *Diario* de Ángel Rama (1974-1983) como una instancia activa que presentifica ese «*momento neutral*» de la teoría, poniendo a prueba las potencialidades reflexivas del puro materialismo objetivista de la escritura latinoamericana propuesto por Libertella. Asimismo, ese compendio de textos personales que Rama alza contra «los peligros del soliloquio», pero en los que también echa mano de «los beneficios de la subjetividad» (2001:6) componen un *discurrir* sospechoso «ni público, ni íntimo» (2001: 6) en el que la potencia estética de uno de los formadores del latinoamericanismo se circunscribe bajo el terror de una «inseguridad» cultural, social y económica que se le vuelve cotidiana. Exilio e inestabilidad condicionan esta escritura y la dotan de cierta «distancia estética» que organiza, como leyera Rancière (2002), una relación posible entre la mirada, el orden de la representación y el campo de las objetivaciones críticas. Retomando a Libertella, la escri-

¹ Hemos trabajado la noción de *ficción teórica* y sus desarrollos para el pensamiento contemporáneo en diversos trabajos colectivos. Cfr: Milone, G.; Maccioni, F. & Santucci, S. (comp). (2021) *Imaginar, hacer. Ficciones y fricciones teórico-críticas de la literatura y las artes contemporáneas*. Colecciones del CIFYH, FFyH, UNC, Córdoba y Milone, G.; Maccioni, F.; & Santucci, S. (2019). «Imaginar, hacer: ficciones y fricciones teórico-críticas». *Landa*, Vol. 8; núm. 1. Núcleo Juan Carlos Onetti de Estudios Literarios Latino-americanos, Universidade Federal de Santa Catarina.

² Una primera versión de este trabajo escrito en 2018 apareció en el libro *Figuras de lo común. Formas y diseños en los estudios literarios (Lenguas, cuerpos, sentidos y escrituras)* de González García, Herrera Pardo y otros (eds.), la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Chile, 2020.

tura latinoamericana adquiere dimensión de objeto, en la medida en que compone un cuerpo histórico de textos que se expresa en un territorio enlazado como un «tejido conjunto» construido bajo la pura materialidad vacía que soportan los signos. ¿Se lee una tradición? ¿Se la reescribe?, pregunta.

América Latina aparece, entonces, como un vacío que hay que llenar, casi al modo en que Halperin Donghi explora los marcos políticos de esa dependencia o a la lectura que Julio Ramos hace en 1989 de Sarmiento: *llenar vacíos, poblar desiertos, construir ciudades, navegar los ríos*.

Latinoamérica aparece también como la imagen de un territorio modernizado por el transporte, síntesis de un proyecto integrador que sometió distintas heterogeneidades «al orden del discurso, a la racionalidad (no sólo verbal) del mercado, del trabajo, del sentido» (1989: 36). De manera que, si para Libertella «todo modo de práctica se incorpora como una presencia ya prevista por el mercado», toda mirada crítica acerca de las escrituras latinoamericanas que le interesan –es decir, las «nuevas escrituras» que no son necesariamente vanguardistas sino que proponen un uso diferenciado y se instalan en un régimen *re-escriturario* de relación con la tradición– podrían correr riesgo, por la vía hipertextual, de quedar cristalizadas en registros de lo «ingenuo o deliberado», lo «pasivo, violento, seductor, burgués, marginal, terrorista, integrado» (1977:32).

Así, el ejercicio *neutral* de la teoría que Libertella propone marca «similarmente a la crítica», despojándola de sus supuestos y haciendo que ella misma pueda ser tomada como “trazo” (Libertella, 1977: 32). Concebidos los textos de esta manera, como «puras superficies en intercambio y dialogo», la escritura latinoamericana pos revolucionaria presentan una materialidad que parece volverse «pura estrategia de mercado» (Libertella), pero siempre atentas a «ese carácter siempre superficial y escurridizo de la escritura» (Libertella, 1977: 32). Así, la existencia de una búsqueda comercializable en el archivo teórico-crítico del latinoamericanismo –la producción de «su propio negocio», como la caracteriza a Silvana López, (2022)– actualiza una discusión entre la materialidad de la literatura y el mercado en las que sin distinciones gené-

ricas o estatutarias Libertella privilegia la escritura como un *diferir conjunto*. Un proceso en el que no separa teoría de ficción, ni crítica de imaginación.³

3. Las mentalidades superpuestas de Rama

Focalizado en el diario de Ángel Rama, Alberto Gordan (2006:87) afirma que dicho texto aparece como el registro de un hombre que escribe ante la catástrofe y que, por eso mismo, escribe para apagar la angustia de la «desposesión» del exilio y resistir al «vértigo de la falta de orden» y planes a largo plazo (2006:87). En términos procesuales, el golpe militar uruguayo de 1973 lo fuerza a convertirse en un exiliado político y a emprender una nueva vida fuera de su lugar de origen a los 50 años. Venezuela, el país que lo acoge, donde inicia el diario y donde formaliza el proyecto maratónico de la *Biblioteca Ayacucho* comienza incrementar sus discursos xenófobos, algo que Rama nota, incluso, en los ámbitos intelectuales. Esa condición lo espanta y aleja y la podemos leer con frecuencia en los primeros años de entrada del libro. Marta Traba, su compañera en el exilio tampoco logra sentirse cómoda en ese medio intelectual, aunque configura el «oasis afectivo» por el que el diarista transita y a quien dedica sus pasajes más delicados, así como el relato de la noticia de su enfermedad y cómo hacen frente juntos a operaciones, dolores y tratamientos instala los pasajes de máxima reflexión desesperada y profunda reciprocidad humanista del texto. Finalmente, y como consecuencia del macartismo norteamericano, leemos en primera persona el relato de cómo le niegan por «comunista» la visa que le posibilitaría establecerse como profesor en la Universidad de Maryland en 1982, donde había conseguido una plaza que podría concederle una ansiada estabilidad

³ En este arco de lecturas, la existencia de una *expresión americana* es asumida como constructo teórico vacío pero compuesto de signos dependientes en el que se sobreimpone un juego particular de reconstrucciones. A la vez en ellas se observan las posibilidades reactualizadas de esas reinscripciones en las que se retiene el instante en que esas escrituras toman distancia frente a su «propia ideologización» (Libertella, 14). Ese instante de detención ante la *berencia flotante*, tal como Severo Sarduy identifica en la escritura de Lezama, es lo que causa el momento «neutral» o distancia de la teoría.

económica. Finalmente, llegamos al desenlace trágico y repentino conocido por todos y que termina por aunar los destinos de la pareja.

Concretamente en torno al diario es preciso remarcar que el propósito no está claro, no tenemos certeza de que Rama hubiese deseado publicar estos escritos, a veces parece pensar o escribir para un lector que pudiera actuarle de compañero «interesado» –como definiría Libertella– o que pudiese tomar parte activa siguiendo la escritura también como un reparador de angustias y «malquerencias», tal como va definiendo su angustia en las entradas que corresponden al año 1982. En la apertura del diario, el *1 de septiembre de 1974*, explicita: «A esta edad, normalmente, se redactan las memorias. A falta de ellas me decido por una anotación de diario» y concluye:

Todo tiene que ver con esas heridas secretas, o esas obsesiones y temores que me acompañan de siempre, vivas e irresolutas y que llaman a una consideración. Seguramente reaparecerán si este diario no es prestamente abandonado. Tengo curiosidad por esa reminiscencia, a esta edad, por su nueva apariencia o por su terca fijeza.)

Cuatro años después, el 9 de octubre de 1977, aclara:

Releí toda la libreta. Me prometí no abandonarla ahora porque recuperé un tiempo que no solo es información objetiva y externa, sino la humedad de la vida interior asomando de ratos y re-compensando.

Sin embargo, la angustia acecha:

Cuántas cosas entre las dos fechas (74 y 77). Escribo en otro apartamento que hemos podido comprar y pagamos mensualmente, que hemos alhajado hasta tornarlo bello y acogedor (obra de Marta, claro está); hemos viajado mucho, varias veces a Europa y América Latina: he sido operado del corazón (en Houston), implantándome una válvula aórtica artificial en abril del año pasado, sí en 1976; he llevado adelante la Biblioteca Ayacucho que tiene veinte volúmenes ya; hemos pasado tres meses en USA, este año como profesor en Standford, California ¡tres meses de gloriosa paz!; hemos publicado varios libros; Amparo es ya arquitecta y Fernandito ingresó a la Universidad de Niza para estudiar matemáticas, he vuelto a encontrar una comunicación afectiva con Claudio –después de tantas vicisitudes en nuestra relación– y me calienta dulcemente el corazón estar con él, platicando de tantas cosas, proyectando en común. Se concluyó el apartamento de Martha en Bogotá y ella

encara la compra de un *pied-à-terre* en Barcelona. ¡Todo parece tan halagüeño! Y sin embargo, creo que no somos felices: apresados en una red que está hecha de otros y de nosotros mismos, la vida no se desgrana gratamente día a día sino apresurada, angustiadamente, llena de tropiezos, insatisfacciones, estados ansiosos, frustraciones encabalgadas en sueños, inadecuaciones constantes con el medio cultural, soledades y resecamientos espirituales. ¿Dónde está el error? Si esta libreta sirviera para descubrirlo (y soy algo escéptico) se justificaría el esfuerzo de atenderla, haciendo un hueco en la vorágine cotidiana. (92)

Advertimos, entonces, el modo en el que este diario solicita ser leído: como parte de un «hueco» en la cotidianidad. En esta lógica, la distancia por la que transita Rama (más allá del sufrimiento manifiesto por la imposición del exilio) no es sólo temporal o espacial, sino que es *estética*. La misma, siguiendo a Rancière (2002 22) supone una separación, un límite y un desajuste en la lectura que puede hacerse de la constitución política de las obras de arte. Sus entradas sobre la cultura propiciada por la Revolución Cubana resultan clarificadoras en este punto. Por ejemplo, en 1974 reclamaba a Fernández Retamar y a Portuondo, la carencia de un proyecto teórico que sostenga al arte de la Revolución y, en términos personales, le reclama a Retamar haberse convertido en un estricto «funcionario» del partido, olvidándose de sus ideas sobre lo que el arte y la literatura podían proponer en una perspectiva emancipatoria.⁴

En una situación parangonable, la Unión Soviética no vaciló en pregonar una concepción de la cultura proletaria (errada o no es otro debate), no vaciló en organizar la producción intelectual a esos fines y en teorizarla abiertamente. Del mismo modo que en anterior período hubo escasísimas aportaciones teóricas (pero al menos las que hicieron los compañeros extranjeros y dentro de Cuba se evidenció en el rechazo al dogmatismo de los viejos cuadros del partido) del mismo modo ahora tampoco se teoriza define y propaga una concepción cultural «socialista» o «revolucionaria» o «realista socialista» o «proletaria». Los mismos textos del Congreso de Educación dentro del cual estalló el «caso Padilla» parecen olvidados, salvo en las aplicaciones casi administrativas, pero a cambio de este vacío teórico, los textos que publica la revista Casa valen por una penosa confesión (...) Portuondo, al menos, es coherente. Siempre pensó lo mismo, que

⁴ Al respecto, cabe mencionar que en ese mismo momento Severo Sarduy también en cartas privadas aludía a Retamar como un «policia» de cultura.

es lo que en arte pensaba un cuadro cultural del partido y lo sigue pregonando, ahora con mayor energía. (...) Retamar pensaba entonces lo contrario y ahora debe hacerse portavoz, no de una teoría cultural que escamotea, sino de una estrategia diplomática en el período de distensión (Rama, 61-63)

Para Rancière los desajustes que habilita toda situación de «distancia estética» pueden leerse en dos sentidos. Por un lado, delimitan epistemológicamente la manera en que el uso de los conocimientos construye una posición del sujeto con relación al saber, es decir, es la distancia lo que marcaría en la distribución de lo sensible, en el ya transitado «reparto de las inteligencias». Y, por otro lado, una *distancia* en el plano artístico pondría de manifiesto una diferencia entre una imagen abstracta («mal llamada *abstracta*» – va a aclarar) y una imagen representativa. Y define a la primera como la constructora de un espacio no mimético, que interroga los lazos sociales que trabajan en el territorio del arte, las relaciones de significación entre jerarquías, lenguajes y mundo. Sin embargo, este aspecto, también puede ser pensado en términos de Libertella, desde donde se sobreentiende la convivencia en un mismo plano de un cúmulo de «mentalidades superpuestas» que habilitarían esos momentos de neutralidad, es decir, esos momentos *de distancia* que aquí nos interesan.

Por lo tanto, aludir a estas capas diferentes de ideas o *modalidades de las distancias* construirían una lógica de pensamiento sedimentada y rastreable en diversos textos, como podemos ver, por ejemplo, en el diario íntimo de Rama. Las mismas exponen, por un lado, un cuestionamiento a la falta de teorización estética de la política artística que guiaba o sostenía en ese período la Revolución y por el otro, la insuficiencia de una «felicidad», incluso, frente a las proyecciones más sólidas y sistematizadas que componen su propio discurrir teórico; ambas propiciadas, además, por el seguimiento de una escritura personal, intermedia (*ni pública ni privada*) que se le presenta al lector en términos de hiancia, abertura o hueco. La escritura del diario de Rama nos pone en contacto con una sensibilidad que necesita escapar de los regímenes estrictos de la teoría o de la ficción y se dispone frente al lenguaje y el texto en un discurrir. Para Alberto Giordano, Rama diseña su propia imagen de escritor desde una autofiguración

axiológica, esto es, cargada de moral como efecto de su práctica. Sin embargo, siguiendo las consideraciones de Rancière podemos afirmar que la singularidad de la modernidad estética redefine un vínculo específico entre diversos modos de producción, diferentes formas de visibilidad y los modos de ejercitar el pensamiento (de elaborar conceptualizaciones) acerca de esos órdenes. Así la creación de un abismo o una «abertura» de lo cotidiano para considerar el ejercicio de la escritura no puede saldarse suprimiendo los ejes temáticos o las identidades diferenciales que los textos exponen o manifiestan. No porque comprenderlos sea un destino o un fin en sí mismo de la práctica escrituraria, sino para no caer en la propia trampa temática que suele impedir la discusión de los parámetros desde los cuales se objetivan las morales de lectura. En el caso de Rama, la racionalidad intelectual de hombre moderno es la que aparece perfectiblemente retratada cuando se siente “privado”, no solo de un “campo de acción acorde con su potencia intelectual” sino también del reconocimiento de sus méritos, «tan superiores [define Giordano] a los de la mayoría». No obstante, en el diario de Rama no es posible leer ninguna reflexión estridente sobre los modos de ser en el lenguaje, aspecto que sí parece sugerir la escritura de Libertella, en términos de la constitución o conformación de una «teoricidad americana» como nos resulta motivador pensar. A la vez, una «variante espontánea» (Libertella) actúa en el diario como máximo gesto vanguardista. y nos permite incorporar a este autor en el marco de la tradición latinoamericanista del «signo eficaz»: un trazo pretendidamente teoricista que afecta la estructura y el conjunto (patrimonial) de las letras latinoamericanas.⁵

Por otro lado, encontramos en la escritura de Rama una tendencia marcada a reponer, buscar, interesarse e interiorizarse por producir una «materialidad» propicia-

⁵ La tradición del «signo eficaz» es una organización, una lectura que monta Severo Sarduy y le permite sistematizar un modo de funcionamiento de las letras latinoamericanas. Es una generalidad pragmática, pero también performativa que le posibilita establecer una nueva entrada de reflexión para intentar definir aquello que las artes latinoamericanas produjeron «transculturalmente» desde la colonia hasta la contemporaneidad. Para Sarduy –y en esto es coincidente el planteo de Libertella– no hay lectura sin trabajo con los signos, así como no hay lectura sin una «epistemología» propia. De manera que explorar este aspecto que supone, a la vez, la puesta en acto, la duplicación del propio metalenguaje empleado y que incluye, además, cierta teatralidad.

da hacia el mercado, que se parece más bien a la de «los artesanos que le venden matrices a la industria», como apunta Libertella. Para Rama, y quizá esta sea una de las entradas más resolutivas en términos de un tipo de reflexión metalingüística, los signos que le interesan son los de la lengua y eso queda expuesto en uno de sus primeros pasajes sobre sus clases de alemán. Clases que supusieron «la felicidad de estos últimos dos meses y la secreta fuente de vida» (1974). Y, al comparar su desempeño con el de los jovencitos que lo acompañan en lo que resalta como “un buen clima” de instituto apunta:

desde luego comprendo mejor las estructuras de la lengua, pero no por eso hablo mejor. La morenita que se sienta delante, nada gozosa en el río sonoro, hace de él una segunda piel que debe vivirse y no razonarse. Yo voy detrás, lento, razonándolo antes de echarme al agua. Pero eso hay: un agua fluyente, un agua viva. Por eso continúo robando tiempo de dónde sea para poder seguir en las cercanías de esa fuente.

Por otra parte, la escritura de Rama particulariza un tipo de reflexión textualista que terminan por deliberar en el diario sobre la temporalidad de la escritura. En este marco, admite reverberaciones sobre el tiempo de las mentalidades en esta clave, pues, «roba tiempo de donde sea» y abre «un hueco» que materializa en la escritura cierta reflexión «viva» sobre el fluir de un sujeto en la lengua. Finalmente, creemos que cabría continuar explorando si logra, con ello, establecer un ejercicio ¿neutral?, como se pregunta Libertella o *distanciado* ante su propia ideologización como nos interesa comenzar a reflexionar. Sería apresurado, cuando no estrictamente torpe, concluir una lectura general de la teoría de Rama sólo desde lo archivado en su diario íntimo. No obstante, para quien goza del recorte, del trabajo en la lateralidad manifiesta que compone sólo éste modo de registro, es decir, de la fruición del extracto cotidiano, el fragmento exhibe un instante en el que el que escribe y su potencia, aparecen detenidos en contra, tal vez, de sí mismo. Un relámpago leve en que el sujeto y su voz sino se *neutralizan*, se suspenden. Un momento en el que la materialidad de la teoría puede, sino abrirse espacio, al menos, insinuárnoslo.

Bibliografía

- Giordano, Alberto. «Unos días en la vida de Ángel Rama». *Una posibilidad de vida escrituras intimas*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora, 1989. Impreso.
- Henríquez Ureña, Pedro. *La utopía de América*. Ed. Biblioteca Ayacucho. 1978
- Libertella, Héctor. *Nueva escritura latinoamericana*. Caracas: Monte Ávila Editores [2ed. Buenos Aires: El Andariego, 2008. Impreso
- Libertella, Héctor. Programa Seminario «La crítica Literaria en Hispanoamérica». UBA 1984.
- López, Silvana. *Huellas y transformaciones. La escritura de Hector Libertella*, Buenos Aires: Corregidor, 2022
- Ludmer Josefina. «De la crítica literaria al activismo cultural». *Chuy. Revista de estudios literarios latinoamericanos*, 4, 2017.
- Moraña, Mabel. *Ángel Rama y los estudios latinoamericanos*. Instituto Internacional de Estudios Iberoamericanos. Pittsburgh, 1998
- Milone, G.; Maccioni, F. & Santucci, S. (comp). (2021) *Imaginar, hacer. Ficciones y fricciones teórico-críticas de la literatura y las artes contemporáneas*. Colecciones del CIFYH, FFyH, UNC, Córdoba.
- Milone, G; Maccioni, F.; & Santucci, S. (2019). «Imaginar, hacer: ficciones y fricciones teórico-críticas». Landa, 8, 1.
- Ramos, Julio. *Desencuentros de la modernidad en América Latina: literatura y política en el siglo XIX*. México: FCE, 1989. Impreso
- Ramos, Julio. *Paradojas de la letra. Lengua, subjetividad y ley*. Editorial mimesis. Valparaíso, Chile. 2022 (1ed. 1996)
- Rama, Ángel. *Diario 1974 1983*. Montevideo: Editorial Trilce, 2001. Impreso
- Rama, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. Buenos Aires: El Andariego, 2007
- Rancière, Jacques. *La división de lo sensible. Estética y Política*. En web: <http://mesetas.net/?q=node/5> . Traducción: Antonio Fernández Lera, 2002
- Rodríguez Freyre, Raúl “Un nuevo archivista. de las paradojas a la anarquía de la letra”. En *Paradojas de la letra*.

Lengua, subjetividad y ley. Editorial mimesis. Valparaíso, Chile. 2022.

Santucci, Silvana. *Heredar Cuba. Una teoría literaria en Severo Sarduy*. Editorial Biblioteca Vigil, Rosario, 2020.

Sarduy, Severo. “El barroco y el neobarroco». En: Fernández Moreno, C. (org.): *América Latina en su literatura*. México: Siglo XXI, 1972. Impreso

Sarduy, Severo. Barroco. *Obras Completas. Volumen II*. México: Fondo de Cultura económica, 1974. Impreso

Humanidades decoloniales y *Weltliteratur*

De Emerson a Steven Spielberg¹

Daniel Link*

Recibido: 13.03.2023 — Aceptado: 27.04.2023

Titre / Title / Titolo

L'humanité décoloniale et la littérature universelle. D'Emerson à Steven Spielberg

Decolonial Humanity a *Weltliteratur*. From Emerson to Steven Spielberg
Scienze umane decoloniale e *Weltliteratur*. Da Emerson a Steven Spielberg

Resumen / Résumé / Abstract / Riassunto

Desde 1837 hasta bien entrado el siglo XX, pasando por el gran estallido poético-político del modernismo, el continente americano propuso proyectos de independencia intelectual, decolonización del pensamiento y políticas de integración regional y lingüística (la Gramática de Andrés Bello, por ejemplo). La literatura y las artes jugaron un papel estratégico en el diseño de una estrategia para alcanzar la soberanía cultural o, por el contrario, para subsumirla en nuevas formas de imperialismo (Carmen Miranda como herramienta del proyecto panamericanista propuesto por los Estados Unidos, por ejemplo). Se examinarán en particular las tensiones entre modelos de integración muchas veces irreconciliables en la obra de Rubén Darío.

De 1837 à la fin du XXe siècle, en passant par la grande explosion poético-politique du modernisme, le continent américain a proposé des projets d'indépendance intellectuelle, de décolonisation de la pensée et des politiques d'intégration régionale et linguistique (la Grammaire d'Andrés Bello,

¹ Una versión previa de este trabajo fue leída en el marco del Congreso Internacional LASA «Polarización socioambiental y rivalidad entre grandes potencias» (San Francisco: 2022). La presente intervención se enmarca en el proyecto PICT «Archivo y diagrama de lo viviente» (financiado por el BID) y el proyecto internacional #872299 «Trans.Arch (Archives in transition. Collective memories and subaltern uses)», financiado por la Unión Europea en el marco de la programación Horizon 2020 bajo el esquema MSCA-RISE.

* Universidad de Buenos Aires, Argentina

par exemple). La littérature et les arts ont joué un rôle stratégique dans l'élaboration d'une stratégie visant à atteindre la souveraineté culturelle ou, au contraire, à la subsumer dans de nouvelles formes d'impérialisme (Carmen Miranda comme outil du projet panaméricain proposé par les États-Unis, par exemple). On examinera en particulier les tensions entre des modèles d'intégration souvent inconciliables dans l'œuvre de Rubén Darío.

From 1837 until well into the 20th century, passing through the great poetic-political outburst of modernism, the American continent proposed projects of intellectual independence, decolonization of thought and policies of regional and linguistic integration (Andrés Bello's Grammar, for example). Literature and the arts played a strategic role in the design of a strategy to achieve cultural sovereignty or, on the contrary, to subsume it into new forms of imperialism (Carmen Miranda as a tool of the Pan-Americanist project proposed by the United States, for example). In particular, the tensions between often irreconcilable models of integration in Rubén Darío's work will be examined.

Dal 1837 fino a tutto il XX secolo, passando per la grande esplosione poetico-politica del modernismo, il continente americano ha proposto progetti di indipendenza intellettuale, decolonizzazione del pensiero e politiche di integrazione regionale e linguistica (la Grammatica di Andrés Bello, ad esempio). La letteratura e le arti giocarono un ruolo strategico nel disegno di una strategia per raggiungere la sovranità culturale o, al contrario, per subsumirla in nuove forme di imperialismo (Carmen Miranda come strumento del progetto panamericanista proposto dagli Stati Uniti, ad esempio). In particolare, verranno esaminate le tensioni tra modelli di integrazione spesso inconciliabili nell'opera di Rubén Darío.

Palabras clave / Mots-clé / Keywords / Parole chiave

Filología, Literaturas del mundo, Humanidades decoloniales, Archivos.

Philologie, Littératures du monde, Humanités décoloniales, Archives.

Philology, World Literatures, Decolonial Humanities, Archives.

Filologia, Letterature del mondo, Scienze umane decoloniali, Archivi.

¿Quién no leyó con ironía la pasada convocatoria para el Congreso Internacional de la Latin American Studies Association (LASA), puesta bajo el abstruso título de «Polarización socioambiental y rivalidad entre grandes potencias». El año pasado nos parecía que nuestra situación no era ésa pero a la vista está que hay que confiar en las autoridades de LASA, que fueron capaces de prever que este año estaríamos sumidos ya en una rivalidad que tal vez no sea entre grandes potencias, pero sí al menos entre estratos temporales bien diferentes, con potencias de destrucción inconmensurables: de un lado una nostalgia por la gran Patria Rusa, del otro la OTAN. Un frío no polar, pero con certeza polarizado, nos hieló la sangre. ¿Cómo sostener una perspectiva decolonial en este contexto?

*

Voy a partir de la misma hipótesis que, en su momento, propuso Ralph Waldo Emerson en la célebre conferencia «The American Scholar» (1837).² El libro que Emerson había publicado anónimamente un año antes de su conferencia, *Naturaleza*, se abrió con una pregunta: «¿Por qué no habríamos de disfrutar también nosotros de una relación original con el universo?» y se cerraba con una exhortación a «construir un mundo propio» (Emerson,

² Dejo «Scholar» en inglés porque en castellano tanto ha sido traducido como «escolar», «intelectual», «hombre de letras», «filólogo», «escritor» o «filósofo». Sigo, salvo indicación en contrario, la edición de «El hombre pensador» (1837) incluido en *Ensayo sobre la naturaleza seguido de varios discursos* de 1904. He contejado la traducción con *The American Scholar* de 1911.

1904: 18). «El Scholar americano» ha sido considerada la Declaración de Independencia literaria, una escritura de enmienda o mejora de la Declaración de Independencia política y de la propia Constitución de los Estados Unidos de América. Nuestros días de dependencia, dice Emerson, han terminado:

Nuestra época de sujeción, nuestro largo aprendizaje en la instrucción de otros países, llega a su fin. Los millones de hombres que a nuestro alrededor se precipitan en la vida no pueden siempre alimentarse con los residuos secos de las cosechas extranjeras (...). A la luz de esta esperanza, acepto el tópico que no sólo el uso, sino la naturaleza de nuestra asociación parecen prescribir para este día: *el intelectual americano* (1837: 66).

Aceptar las opiniones establecidas por los libros previos es un error. «De aquí que, en vez del Hombre Pensador, tengamos el ratón de biblioteca» (71).³

de aquí que la clase instruida, que aprecia los libros, los aprecia como tales; no como relacionados con la Naturaleza y la constitución humana, sino como formando una especie de Tercer Estado con el mundo y el alma. De aquí vienen los restauradores de ediciones, los correctores, los bibliómanos de todas clases. Esto es malo; esto es peor de lo que parece (Emerson, 1904: 72).

Porque «Por mucho talento que tenga, si el hombre no crea, el efluvio puro de la Divinidad no es suyo. Puede haber cenizas y humo, pero no llamas» (Emerson, 1904: 72). Lo que Emerson propone es una nueva perspectiva para (de) el mundo, que es ya la perspectiva de-colonial. Si «El Scholar americano» de Emerson es, probablemente, el texto original de la descolonización (Weisbuch, 1999: 192-217), *Los condenados de la tierra* de Frantz Fanon es el texto final de la descolonización:

En «Sobrealma» Emerson había dicho que «no tenemos historia» y en «Inteligencia» dirá que «nuestro pensamiento es una piadosa recepción». En consecuencia, podríamos interpretar el círculo emersoniano como una figura de la escritura constitucional americana (Lastra, 2007: s/p).

³ En el original: «Hence, instead of Man Thinking, we have the bookworm» (Emerson, 1911: 27).

Todo lo demás será (se lo quiera o no, se lo sepa o no) poscolonial, sobre todo en el sentido de que la descolonización ha supuesto la caída en la insensatez de los estudios clásicos positivistas (de las humanidades y de su ideal de humanidad). La humanidad que la heterotopía de la descolonización descubre es, en efecto, mucho más difícil de entender: no tiene historia, ni inteligencia, ni pueblo (Hernández Solís). La «filología» que acompaña a esos procesos será necesariamente mundial y menor y se obligará a construir una historia y un pueblo.

Hacer el mundo (de) nuevo, ser novomundano, implica abandonar la posición de «papagayo del pensamiento de otros hombres» (Emerson, 1904: 67) y construir un círculo donde cupieran tanto los saberes adquiridos como las experiencias por venir porque, «¿Qué es la Naturaleza (...) sino siempre una fuerza circular que vuelve sobre sí misma? (Emerson, 1904: 68)».

El gesto de la descolonización borra una firma fundacional (estatal) previa (la firma paterna o materna, o incluso una firma hermafrodita, dado que se habla de Madre Patria) y plantea (Derrida se ha detenido en este asunto) el problema de quién firma la declaración de independencia.

La acción del *Scholar* americano es la fundación de lo ya fundado, pero ahora con otro nombre (con otra firma) y con otra *perspectiva*.

Si antes me detuve en Emerson es, por un lado, porque se sabe la importancia enorme que tuvo para Sarmiento, quien, cuando se enteró de su muerte, escribió: «*Emerson. ¡Los dioses se van!...*» (*El Nacional*, 26 de junio de 1882).⁴ Esa muerte o retirada de los Dioses había sido anunciada por el propio Emerson en 1838 en su «Discurso a la Facultad de Teología» (que le supondría el veto de las instituciones académicas durante treinta años), donde había adelantado tanto la crítica al cristianismo histórico y a la pérdida del culto (*the loss of worship*) como la «falsedad de nuestra teología» (*the falsehood of our theology*), en términos que acostumbramos a atribuir a Nietzsche:

⁴ Sarmiento se encontró con Emerson en Concord en dos ocasiones en 1865 y una tercera en Cambridge en 1868, en la reunión de despedida que le ofreció Mary Mann. Por supuesto, le regaló su *Facundo*. En sus cartas de Boston, de 1865 (Vol. XXIX, de sus *Obras*: «Ambas Américas»), Sarmiento refiere con admiración casi mística las impresiones de su permanencia en Concord.

«los hombres hablan de la revelación como algo que se dio y se hizo hace mucho tiempo, como si Dios estuviera muerto [*as if God were dead*]» (cfr. Lastra, 2009: 161-166).

Por su parte, con esa perspicacia tan suya, Rubén Darío escribió en el diario *La Nación* que «Somos más viejos que el yankee; pero nuestro Emerson no se ve por ninguna parte» (1895). En uno de sus artículos escritos en París en agosto de 1900, incluido el año siguiente en *Peregrinaciones* (1901) vuelve a quejarse: «Los hispanoamericanos todavía no podemos enseñar al mundo en nuestro cielo mental constelaciones en que brillen los Poe, Whitman y Emerson» (Rubén Darío, 1950: 426).

El «proyecto» dariano (más moderno que todos los modernos) se instala en el medio de los desgarros que produce la globalización, a la que *interrumpe* (*interrumpere*: romper algo y poner un espacio entre los pedazos), tal como se lee en su célebre «Sinfonía en gris mayor». Me detengo en la penúltima estrofa:

La siesta del trópico. El lobo se aduerme.
Ya todo lo envuelve la gama del gris.
Parece que un suave y enorme esfumino
del curvo horizonte borraría el confín.

Por un lado, se borra el confín que, como según el Diccionario, es tanto «el último término a que alcanza la vista» como el «término o raya que divide las poblaciones, provincias, territorios, etc., y señala los límites de cada uno». Se trata de una apertura y de una amplificación: la suspensión de todo veredicto retrógrado en relación con los lenguajes, los imperios y las naciones, una interrogación de los gestos (en suma: las formas y las imágenes de las que disponemos) no como si fueran interiores a la literatura, al arte, a la cultura sino como siendo *exteriores a toda garantía cultural y disciplinar*, participando de una exterioridad radical.

Algunos años después, José Ingenieros dedicó un curso a las ideas de Emerson, publicado luego como *Hacia una moral sin dogmas* (1917), cuyo sentido se mezcla inexorablemente con el de la Reforma del 18. Allí señala que la «filosofía social» fue una «nueva corriente ideológica» que

llegó casi simultáneamente a las dos Américas, engendrando en Boston un movimiento social famoso, cuyo centro fue el Club de los Trascendentales, y en Buenos Aires un germen similar que ahogó la restauración clerical de Rosas, la Asociación de Mayo; sabido es que en otros países del continente, poco después, nacieron sociedades de análogo inspiración. Emerson y Echeverría fueron el alma de esas agrupaciones, constituidas respectivamente en 1836 y 1837, ignorándose la una a la otra, pero alentadas por idénticos principios (Ingenieros, 32-33)

En la *perspectiva* de un Ingenieros que aparece ya como un archivista, Emerson es un miembro excéntrico de la Generación del 37.⁵

Hay que ir más allá, en busca de lo infundado (y tal vez infundable) sobre todo porque, como sabemos por Derrida

No se puede justificar la fundación de algo (de un principio, un Estado, una institución, una universidad, etc.) en nombre de lo que funda: la violencia fundacional consiste en que el gesto performativo de la fundación es siempre arbitrario, no depende de la lógica de lo fundado.⁶

Si, como quiere Derrida, el momento de fundación es violento, lo es independientemente del contenido de violencia que incorpore porque el momento institutor es anterior a la ley o a la legitimidad que él instaura, está *fuera de la ley* y, al mismo tiempo, disuelve los lazos de paternidad o maternidad colonial (así en Emerson como en Darío).

*

El arco de los proyectos de integración continental abarca desde la revolución hasta el Mercosur, pasando por la doctrina Monroe y, luego, la política de la buena vecindad. El impacto imaginario que esos trazos de unas geopolíticas que apuntan a veces a la desterritorialización

⁵ «Emerson, desafiando las pasiones de los extraviados, tomó la responsabilidad de defender a Alcott –como, entre nosotros, Echeverría defendió a Alberdi, cuando sus primeros enemigos lo difamaban–, adhiriéndose al fin y de lleno a la campaña contra la esclavitud, que será siempre el mayor timbre de gloria de aquella memorable generación norteamericana» (Ingenieros, 50-51)

⁶ Ver también *Otobiografías* (2009). Lo que Derrida hará allí será interrogar «¿Quién firma, y con qué nombre supuestamente propio, el acto declarativo que funda una institución?» (13).

(en relación con el lenguaje, las razas y los pueblos) y a veces a la reterritorialización, ha sido extremadamente complejo. El análisis de algunas de las figuras de discurso que involucran esos proyectos nos permitirían hoy situarnos no tanto respecto de un horizonte cultural, sino respecto de una «era imaginaria» (en el sentido de Lezama) en la que las guerras imperialistas no han dejado de sangrar a América.

La mayor contribución de América Latina para la cultura occidental, señala Silviano Santiago en *O entre-lugar do discurso latino-americano* (1978), viene de la destrucción sistemática de los conceptos de *unidad* y de *pureza*. Esos dos conceptos pierden el contorno exacto de su significado, pierden su peso abrumador, su señal de superioridad cultural, a medida que el trabajo de contaminación de los latinoamericanos se afirma y las oposiciones dilemáticas se disuelven y se transforman en otra cosa. Al ser un concepto eminentemente transitivo, el canibalismo (y el calibanismo que de él se deriva) funciona como una figura o una imagen relacional.⁷

En la perspectiva humanista, la imagen del Nuevo Mundo se superpone a la figura de la utopía. El caribe, caníbal, Caliban, cancela el dilema tópico, transformando la utopía en otra cosa: una *heterotopía*, un entre-lugar (propriamente martiano y dariano), que rehúye a la lógica de la soberanía por su misma naturaleza: el soberano, el Minotauro americano, es el Caníbal, todos y ninguno. Es el pasaje de una figura impolítica a una figura política.

⁷ Como sabemos, los taínos (parcialidad de la etnia arawak) pronuncian ante Colón el nombre *Cariba*, para designar a los habitantes (antropófagos) de lo que todavía no era el Caribe. Colón oye *caniba*, es decir la gente del Kan. Para los caribes, significaba «osado», «audaz»; para los arawak, «enemigo»; y para los europeos, «comedores de carne humana». Los caribes atacaban a los arawak para conseguir botines y de paso capturaban a los niños a los cuales castraban y criaban para comérselos.

El canibalismo ha sido comprendido como una relación de autofagia: el canibal se come al semejante. Se trata de un evidente error de presuposición semántica y categorial, puesto que en verdad se come al que previamente se ha declarado como no-semejante (enemigo, esclavo), y por eso el canibalismo constituye un programa biopolítico que habría que poner en consonancia con las relaciones de soberanía sobre lo viviente. Oswald de Andrade fundó una revista bajo el lema antropofágico y escribió un manifiesto en que se lee la consigna «*Lá vem a nossa comida pulando*». En su descripción del canibalismo Tupí, Métraux observaba que: «Si al acercarse a la aldea la tropa se encontraba con mujeres, obligaban al prisionero a gritarles: «Yo, su comida, estoy llegando». La relación canibal establece una separación tajante en lo vivo, una parte del cual aparece como pura materia viva sin forma, que garantiza la existencia del otro como sujeto soberano.

Así lo entiende Rubén Darío en «El triunfo de Calibán», un texto de 1898 que, en plena guerra hispano-estadounidense, rechaza al mismo tiempo a Calibán y a Ariel, lo que justifica que José Enrique Rodó (1811-1917) no recuerde ese texto ni *Los raros* cuando funda el arielismo en su intervención de 1900⁸. Al llegar a Nueva York en 1893, Darío reflexiona sobre una frase de Joséphin Péladan («esos feroces calibanes») aplicada a los habitantes de los Estados Unidos:

Calibán reina en la isla de Manhattan, en San Francisco, en Boston, en Washington, en todo el país. Ha conseguido establecer el imperio de la materia desde su estado misterioso como Edison, hasta la apoteosis del cuerpo, en esa abrumadora ciudad de Chicago. Calibán se satura de whisky, como en el drama de Shakespeare de vino; se desarrolla y crece; y sin ser esclavo de ningún Próspero, ni martirizado por ningún genio del aire [se refiere a Ariel] engorda y se multiplica; su nombre es Legión. Por voluntad de Dios suele brotar de entre esos poderosos monstruos, algún ser de superior naturaleza, que tiende las alas a la eterna Miranda de lo ideal. Entonces, Calibán mueve contra él a Sico-rax, y se le destierra o se la mata. Esto vio el mundo con Edgar Allan Poe, el cisne desdichado que mejor ha conocido el ensueño y la muerte... (1896, 180).

Y en «El triunfo de Calibán» insiste:

No, no puedo estar de parte de ellos, no puedo estar por el triunfo de Calibán.

Por eso mi alma se llenó de alegría la otra noche, cuando tres hombres representativos de nuestra raza fueron a protestar en una fiesta solemne y simpática, por la agresión del yankee contra la hidalga y hoy agobiada España.

El uno era Roque Saenz Peña, el argentino cuya voz en el Congreso panamericano opuso al slang fanfarrón de Monroe una alta fórmula de grandeza continental («América para la Humanidad»), y demostró en su propia casa al piel roja que hay quienes velan en nuestras repúblicas por la asechanza de la boca del bárbaro (Rubén Darío, 1898: 452).

El programa biopolítico caníbal se ha transformado en un programa geopolítico que, al mismo tiempo que rechaza el panamericanismo⁸ como lógica de integración la-

tinoamericana, advierte sobre su carácter imperial: «Sólo una alma ha sido tan previsora sobre este concepto, tan previsora y persistente como la de Saenz Peña: y esa fue –¡curiosa ironía del tiempo!– la del padre de Cuba libre, la de José Martí» (453), dice Darío y subraya: «cuando a la vista está la gula del Norte, no queda sino preparar la defensa» (454).

No es que Darío pensara a América del Norte como Calibán y a Latinoamérica como Ariel, porque ha rechazado ese dilema en favor de un trilema: el norte es Calibán, Europa es Ariel, y América es, además de la tensión entre los otros dos y el campo de batalla donde aquéllos se enfrentan, también la casa del piel roja, la semilla antigua y la selva propia, es decir: lo no categorizado de la autotomía y el espacio liso. El programa dariano es éste:

La raza nuestra debiera unirse, como se une en alma y corazón, en instantes atribulados; somos la raza sentimental, pero hemos sido también dueños de la fuerza. El sol no nos ha abandonado y el renacimiento es propio de nuestro árbol secular.

Desde Méjico hasta la Tierra del Fuego hay un inmenso continente en donde la antigua semilla se fecunda, y prepara en la savia vital, la futura grandeza de nuestra raza; de Europa, del universo, nos llega un vasto soplo cosmopolita que ayudará a vigorizar la selva propia. Mas he ahí que del Norte, parten tentáculos de ferrocarriles, brazos de hierro, bocas absorbentes (Rubén Darío, 1898: 454).

Si bien cita explícitamente la posición de Sáenz Peña de 1890 (quien sugirió que el proceso de integración operativa al capitalismo no debería reconocer fronteras), el latinoamericanismo de Darío se parece más al proyecto interamericano propuesto formalmente por Bolívar en el Congreso de Panamá de 1826, llamamiento que fracasó luego de sucesivas reuniones, la última de las cuales es prácticamente contemporánea del encuentro de Darío

Monroe, en verdad ideada por el oscuro John Quincy Adams, y su Corolario Roosevelt (1904), justificaron, a partir del lema «América, para los americanos» las sucesivas y cada vez menos elegantes intervenciones norteamericanas en su área de influencia y, al mismo tiempo, el vago ideario del «panamericanismo» que, aunque hoy ya no se pronuncie, sigue operando, como se verá más adelante, en diferentes niveles de la geopolítica continental.

⁸ En la Conferencia de Berlín de 1884, las potencias europeas decidieron repartirse sus áreas de expansión en el continente africano y asiático, con el fin de evitar la guerra. EEUU no participó pero consideró natural expandirse a América Latina. La doctrina

con el Calibán del norte⁹ y de la declaración globalizante de Sáenz Peña.¹⁰

En «Salutación al Águila» (1906) Darío, que escribe el poema mientras asiste a la Conferencia Panamericana de Río de Janeiro, vincula la figura del águila a la potencia de los Estados Unidos. A ella le pide:

Tráenos los secretos de las labores del Norte,
y que los hijos nuestros dejen de ser los rétores latinos,
y aprendan de los yanquis la constancia, el vigor y el carácter.

Este poema provocó la carta recriminatoria de su amigo el literato venezolano Rufino Blanco Bombona (1874-1949), que pide su lapidación pública. Darío le contesta desde Brest (Francia, el 18 de agosto de 1907) justificando que su salutación «no es sino la pieza ocasional, surgida dentro del clima armónico de la Conferencia Panamericana de Río de Janeiro, a la que asistía. Saludar nosotros al Águila ¡sobre todo cuando hacemos cosas diplomáticas!... No tiene nada de particular. Lo cortés no quita lo Cándor...»

Y añade: «Los versos fueron escritos después de conocer a Mr. Root y otros yanquis grandes y gentiles, y publicados juntos con los de un poeta del Brasil». El «poeta de Brasil» era Antônio Vicente da Fontoura Xavier (Cachoeira do Sul, 7 de junio de 1856- Lisboa, 1922), quien, como diplomático, había asimilado las declaraciones de Elius Root, Secretario de Estado norteamericano:

1. Consideramos la independencia e igualdad de derechos de los pueblos débiles, miembros de la familia de naciones, con tanto respeto como a los de los grandes imperios
2. que la meta de los Estados Unidos no era el de arruinar a las demás naciones y enriquecerse con sus despojos, sino al contrario, ayudar a todos nuestros amigos a alcanzar una prosperidad común (citado de Arellano, 2010: 125).

Darío se burla en su respuesta epistolar a Blanco Bombona: «Por fin acepto un alón de águila, y lo comeré gustoso —el día que podamos cazarla—. Y allí, fíjese bien,

⁹ Las siguientes conferencias se realizaron en Lima (1848), Santiago (1856), Lima (1864 y 1877-79), Caracas (1883) y Montevideo (1888), «Sea la América para la humanidad», propuso Roque Sáenz Peña en la Conferencia Internacional Americana de 1890.

¹⁰ Cfr. también «Oda a Roosevelt» (1905) incluida en *Cantos de vida y esperanza*.

anuncio la guerra entre ellos y nosotros», refiriéndose a los versos 12 y 13:

Si tus alas abiertas la visión de la paz perpetúan, /
en tu pico y tus uñas está la necesaria guerra.¹¹

La última referencia de Rubén Darío al águila se localiza en su ensayo sobre Paraguay de 1912: «El águila yankee mira hacia el Sur, como orientándose para su vuelo de rapacidad conquistadora». Ése es nuestro punto de partida para leer una geopolítica continental ejecutada a través de la cultura de masas.



Un momento particularmente privilegiado de la «rapacidad conquistadora» es el que usa la máquina de la industria cultural audiovisual (lo que se llama Hollywood), como herramienta del proyecto panamericanista propuesto por los Estados Unidos. Piénsese, por un lado, en el caso de Carmen Miranda (Bishop-Sánchez, 2016).

Herederero de la doctrina del «Destino manifiesto», el proyecto panamericanista se realizó también en la «política de la buena vecindad», que pretendía obtener por la vía de la persuasión¹² aquello que de otro modo habría requerido la intervención de las armas de fuego (cfr. Link).

La expresión «destino manifiesto» aparece por primera vez en el artículo «Anexión» de John L. O'Sullivan,

¹¹ Asimismo, en la «Epístola a la señora de Lugones» del mismo año de 1907, aclara que en la «Salutación al Águila»: «panamericanicé / con un vago temor y con muy poca fe».

¹² «A multimilionária família dos Rockefeller, proprietária da Standard Oil Company, empresa presente em vários países latino-americanos, além do Chase National Bank e da Rockefeller Foundation, teve um papel crucial no direcionamento dessa nova estratégia de dominação através de um intenso trabalho de persuasão ideológica, com o intuito de transformar o sentimento anti-americanista vigente nessas populações ao sul do continente, o que atingia seus lucrativos negócios. Afinal, “combater o nacionalismo e o socialismo, com a inserção da periferia no mercado, implicava desenvolver essa periferia. A preocupação manifestada por Nelson Rockefeller, pelo vice-presidente Henry Wallace e por outros influentes americanos em relação à Política da Boa Vizinhaça indicava que o projeto não era só retórica”. Para ver concretizada a nova estratégia de dominação, foi criado, em 1940, o Office of Coordinator of Inter-American Affairs, agência que atuaria em quatro divisões: comunicações, relações culturais, saúde e comercial/ financeira, sob a direção do próprio Nelson Aldrich Rockefeller» (De Sá Pedreira, 415).

publicado en la *Democratic Review* (Nueva York, julio-agosto de 1845). Allí se lee:

El cumplimiento de nuestro destino manifiesto es extendernos por todo el continente que nos ha sido asignado por la Providencia, para el desarrollo del gran experimento de libertad y autogobierno. Es un derecho como el que tiene un árbol de obtener el aire y la tierra necesarios para el desarrollo pleno de sus capacidades y el crecimiento que tiene como destino.

A partir de este supuesto, los Estados Unidos anexaron los territorios de Texas (1845), California (1848) e invadieron México (1846), apropiándose de Colorado, Arizona, Nuevo México, Nevada, Utah y partes de Wyoming, Kansas y Oklahoma (2 millones 100 mil kilómetros cuadrados, el 55 % del territorio mexicano de entonces). Luego, Estados Unidos intervino militarmente en Nicaragua en 1860 y en Cuba en 1898, después de haber vencido a las tropas ibéricas.¹³

Particularmente interesante es el episodio de la «tajada de sandía» (cuya intensidad semiótica no puede disimularse).

El 15 de abril de 1856 desembarcó en Panamá de un buque procedente de California el estadounidense Jack Oliver (McGuinness, 2014). Acompañado de unos amigos, se detuvo en el puesto de frutas de José Manuel Luna en el barrio de La Ciénaga, tomó una tajada de sandía, se la comió y quiso irse sin pagarla (valía un real, equivalente a cinco centavos de dólar de entonces). Reclamado el pago, Oliver insultó y amenazó al puestero a punta de pistola. El vendedor respondió con su puñal. Miguel Abraham (de nacionalidad peruana) arrebató la pistola a Oliver y salió corriendo, perseguido por la muchachada californiana, a los tiros.

Los residentes de la ciudad se armaron con machetes y respondieron al tiroteo. Los estadounidenses, superados en número, se atrincheraron en la estación del ferrocarril,

¹³ En Nicaragua, Estados Unidos intervino militarmente en 1912. En Honduras, Estados Unidos interviene en 1903, 1905, 1919 y 1924 para «restablecer el orden». En República de Haití, tras su desembarco al frente de una fuerza expedicionaria en Puerto Príncipe, el almirante William B. Caperton impuso al gobierno una convención cuyas cláusulas ponían la administración civil y militar, las finanzas, las aduanas y el banco estatal (reemplazado por el National City Bank) en manos de los estadounidenses. Impone la ley marcial en todo el territorio en 1907 y la impone también en República Dominicana.

donde ya había cerca de 1.000 norteamericanos que venían de Colón con destino a California atraídos por la llamada «Fiebre del Oro». El resultado de la batalla entre arrabaleros panameños apoyados por la gendarmería y aventureros norteamericanos fue de 14 norteamericanos y un francés muertos, en un bando, y 2 muertos y media docena de heridos en el otro, y la destrucción de las instalaciones de la Panama Railroad Company.

El 18 de julio de 1856, el comisionado estadounidense Amos Corwine recomendó «la ocupación inmediata del istmo de océano a océano por Estados Unidos a menos que Nueva Granada nos convenza de su competencia e inclinación para suministrar adecuada protección y una rápida indemnización» (García). En septiembre de 1856 las tropas estadounidenses desembarcaron en el istmo y tomaron la estación del ferrocarril. La ocupación duró apenas tres días. El 10 de septiembre de 1857 el gobierno de Nueva Granada (Colombia) firmó el tratado Herrán-Cass y pagó la suma de 412.394 dólares en oro a los damnificados.¹⁴

El incidente de la tajada de sandía, sumado a las expediciones filibusteras en Centroamérica y a la intervención estadounidense en México llevaron a varios intelectuales hispanoamericanos bien lejos de la «utopía americana» entendida como una mancomunidad pacífica de intereses y destinos. La tajada de sandía es el gajo del que se desprende la invención de América latina¹⁵.

En 1857, José María Torres Caicedo (Bogotá, 30 de marzo de 1830-París, 27 de septiembre de 1889) publica en el periódico parisino *El Correo de Ultramar*¹⁶ el poema «Las Dos Américas», uno de los primeros registros (sino el primero) del nombre América latina como designante de un espacio trilemático:

¹⁴ El presidente William Taft declaró en 1912: «El hemisferio todo nos pertenecerá, como de hecho, ya nos pertenece moralmente, por la virtud de la superioridad de nuestra raza». Yo con el canal como proyecto geopolítico, a cambio de 10 millones de dólares, el tratado Hay Bunau-Varilla le concede a Estados Unidos el uso a perpetuidad del canal de Panamá y de una zona de ocho kilómetros en cada una de sus orillas, así como la total soberanía sobre este conjunto. Su artículo 6 confiere derechos especiales a Washington en tiempos de guerra, que convierten virtualmente a Panamá, desde el punto de vista militar, en un nuevo Estado de la Unión.

¹⁵ Para un uso similar del nombre «invención» ver, por supuesto, O'Gorman, Edmundo (1958).

¹⁶ *El Correo de Ultramar* se publicó en París entre 1842 y 1886, dirigido por Xavier de Lasalle.

Mas aislados se encuentran, desunidos,
 Esos pueblos nacidos para aliarse:
 La unión es su deber, su ley amarse:
 Igual origen tienen y misión;
 La raza de la América latina,
 Al frente tiene la sajona raza,
 Enemiga mortal que ya amenaza
 Su libertad destruir y su pendón.

La América del Sur está llamada
 A defender la libertad genuina,
 La nueva idea, la moral divina,
 La santa ley de amor y caridad.
 El mundo yace entre tinieblas hondas:
 En Europa domina el despotismo,
 De América en el Norte, el egoísmo,
 Sed de oro e hipócrita piedad.

Tanto los versos de Torres Caicedo como, diez años después, los archivos de Carlos Calvo sitúan el nombre de lo novomundano en un espacio de conflictos geopolíticos pero también simbólicos (se trata de separar las historias americanas por lenguas y por razas).

Ni las conferencias panamericanas, que fueron parte de la política exterior estadounidense derivada de la Doctrina del «Destino Manifiesto», y su capítulo Monroe así como, más adelante, la política de la buena vecindad patrocinada a partir de 1934 por Franklin D. Roosevelt, consiguieron limar las asperezas. Incluso entonces, la tajada de sandía supuraba irónicamente sus jugos desde la cabeza de Carmen Miranda, incorporada a Hollywood para promover el consumo de frutas tropicales.

En 1939, Lee Shubert, empresario de Broadway, llegó al Casino de Urca –prestigioso lugar de encuentro entre las élites cariocas–. Shubert vio una presentación de Carmen Miranda y encontró en ella el ritmo, el sonido y el color de algo que, siendo exótico, no resultaba amenazador. La invitó a participar en *World's Fair*, espectáculo de Broadway en el que tuvo gran éxito cantando *South American Way*.

A partir de allí, Carmen Miranda desarrolló una carrera cinematográfica trabajando en las películas del ciclo suramericano de la 20th Century Fox (toda una maquinaria de integración geopolítica).

Lo que tal vez por entonces se les escapaba a los ejecutivos de la Fox fue que junto con Carmen Miranda esta-

ban diseminando por el mundo una forma de camp latino particularmente apto para poner en crisis los estereotipos de género: una queerificación de la buena vecindad que, por medio de la exageración, la parodia y el doble sentido, desata un deseo imprevisible en términos diplomáticos (Orozco-Espinel).

Por supuesto, nada de esto alcanza para borrar el carácter completamente colonial e imperialista de los marcos ideológicos de los que este tipo de cine participa, pero sí para complicar sus efectos sobre las audiencias.

Carmen Miranda es la contracara amable de la siniestra figura que fue la United Fruit Company, responsable de la contaminación del suelo, el agua y la atmósfera, de la destrucción de la selva centroamericana y, sobre todo, de brutales matanzas de trabajadores. Pablo Neruda, Miguel Ángel Asturias, Gabriel García Márquez, por citar sólo unos nombres de una larga lista, han escrito sobre esa forma de extractivismo criminal.

Carmen ha sido sucesivamente reinventada por Bugs Bunny, Jerry (el compañero de Tom) y Madonna. La propia United Fruit impuso su propio dibujo animado, la «Señorita Chiquita Banana», creada a imagen y semejanza de Carmen Miranda.

En todos los casos, el personaje se sitúa en un terreno de irrealidad, exageración e hibridismo que se pretende hacer coincidir con el lugar «latinoamericano».



Antes de *Los Simpsons*, sólo *The Flintstones* consiguió sostener entre 1960 y 1966 un suceso semejante. En esa versión paleolítica del *american way of life* no hacía falta, desde ya, ningún rigor histórico: la mascota de la familia (Dino) y los animales domésticos que cumplían las tareas más pesadas del hogar pertenecían todos al período jurásico. Y la convivencia entre especies diferentes era tan armónica como la época que servía de contexto a *Los Pica-piedras* –la década del 60– podía o quería sostener como utopía: en una sociedad sin fracturas (y en la que, todavía, no se había producido la crisis del petróleo, ese extracto destilado de vida jurásica), los norteamericanos podían

y necesitaban convivir alegremente con los dinosaurios, que les prestaban su fuerza y su docilidad: su combustible.

Después, Pebbles y Bam-Bam crecieron y se dieron cuenta de que el mundo era mucho más hostil de lo que podía suponerse: estaba lleno de árabes fundamentalistas, de narcotraficantes, de rusos y de chinos: en fin, de enemigos del sueño americano. Las películas de Steven Spielberg (desde *Tiburón* hasta *West Side Story*) encarnan a la perfección el imaginario norteamericano: por algo gustan tan masivamente. Si en la «obra» de Spielberg se deja leer la ideología es precisamente por el olímpico desdén que manifiesta hacia el punto de vista del otro y por la subordinación de las ideas a la pirotecnia vacua de efectos afectivos (sonoros y visuales). Si en sus películas es pertinente leer la ideología es precisamente porque coinciden con la mentalidad de las masas del imperio, a las cuales adula con la misma intensidad con que un vendedor de autos usados (ese arquetipo norteamericano) es capaz de adular a su cliente. Y porque, entonces, nos dicen cómo hay que leer la realidad americana desde el punto de vista de los Estados Unidos, más allá de los archivos del panamericanismo, las políticas de buena vecindad y los demás proyectos de integración continental.

Jurassic Park III (2001) es la tercera parte de una zaga jurásica que funciona como fantasía imperial y, así leída, nos permite pronosticar algo sobre nuestro futuro, digamos: nuestro destino sudamericano. Su idea es sencilla y prístina: los norteamericanos, para divertirse (o para ahorrar impuestos, o gastos de mano de obra) han realizado experimentos en los «mercados emergentes» de América latina. Los experimentos se les escaparon de las manos y entonces abandonaron apresuradamente el terreno, a la espera de que la ONU y los gobiernos locales (en este caso, el de Costa Rica) arreglen el asunto. Años después, el experimento –que ni la ONU ni los gobiernos locales consiguieron resolver– amenaza la seguridad de los ciudadanos estadounidenses. Entonces los marines desembarcan en América latina para acabar con el monstruo desbocado.

Un clásico como *Para leer al pato Donald* de Ariel Dorfmann y Armand Mattelart insistía en la década del 70 en el modo en que los dibujos de Walt Disney colonizaban la imaginación latinoamericana. Si el análisis ideo-

lógico tiene hoy todavía algún sentido (además de ilustrar a las nuevas generaciones en los problemas de siempre) no habría que situarlo tanto en relación con un sistema de prohibiciones y cancelaciones sino más bien como diagnóstico del presente y como pronóstico del futuro.

Que agradezcan nuestros hijos, en estos tiempos de globalización, polarización socioambiental y rivalidad entre grandes potencias o, si se prefiere, entre guerras seniles entre fracciones del supremacismo blanco, estas sencillas explicaciones a base de dinosaurios que los guionistas y directores de Spielberg hacen de los monstruos fuera de control que azotan el presente y, sobre todo, el presente latinoamericano.

Bibliografía

- Arellano, Jorge Eduardo. «Dos poemas políticos de Rubén Darío», *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 40, 2011, pp. 117-130, http://dx.doi.org/10.5209/rev_ALHI.2011.v40.37351
- Bishop-Sanchez, Kathryn. *Creating Carmen Miranda. Race, Camp, and Transnational Stardom*. Nashville: Vanderbilt University Press, 2016.
- Darío, Rubén. «Almafuerte», *La Nación*, 1985.
- . *Los raros*. Buenos Aires: Talleres de La Vasconia, 1896.
- . «El triunfo de Calibán». *Revista Iberoamericana*, LXIV, 184/185, 1998 [1898], pp. 451–455.
- . *Obras completas*. Tomo II. Madrid: Afrodísio-Agüado, 1950.
- . *Prosas profanas y otros poemas*. Buenos Aires: Embajada de Nicaragua y Revista de Diplomático, 1996.
- De Sá Pedreira, Flávia. «Panamericanismo e diferenças identitárias: revisitando Orson Welles Carmen Miranda». *Projeto História*, 36, 2008, pp. 413-420.
- Derrida, Jacques. «Una filosofía deconstructiva» (Conversación pública), *Revista de crítica cultural*, 1996. Disponible en: https://redaprenderycambiar.com.ar/derrida/textos/filosofia_deconstructiva.htm
- . *Otobiografías*. Buenos Aires: Amorrortu, 2009.
- Emerson, Ralph Waldo. «El hombre pensador». *Ensayo sobre la naturaleza seguido de varios discursos*. Madrid: La España Moderna, 1904 [1837].

- . *The American Scholar / Self-Reliance / Compensation*. Edición de Orren Henry Smith. New York, Cincinnati y Chicago: American Book Company, 1911.
- García, Pantaleón. «El incidente de la tajada de sandía: sus causas y sus repercusiones en Panamá, 1856». *Actas del 9º Congreso Centroamericano de Historia*. Costa Rica: Universidad de Costa Rica, 2008.
- Hernández Solís, Aldo Fabián. «Clase pueblo. Subjetivación política y grupos subalternos», *Analéctica*, 0: 2, 2014. DOI: 10.5281/zenodo.3831399
- Ingenieros, José. *Hacia una moral sin dogmas*. Buenos Aires: Talleres Gráficos de L. J. Roteo y Cía, 1917.
- Lastra, Antonio. «De Emerson a Fanon. Una heterotopía». *Seminario del Grupo de Estudios Peirceanos*. Universidad de Navarra, 13 de diciembre del 2007, <https://www.unav.es/gep/SeminarioLastra.html>
- . «Prometeo vencido. Una nota sobre Emerson y Nietzsche», *Estudios Nietzsche*, 9, 2009, pp. 161-166.
- McGuinness, Aims. «Those Bygone Days of California: The Panama Railroad and the Gold Rush». *Historia General de Panamá*. Ed. Alfredo Castellero Calvo. Panamá: Editora Novo Art, 2004, pp.141-159.
- Link, Daniel. «La tajada de sandía y la invención de América latina». *Coloquio Internacional «La utopía de América»*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires – Cátedra Libre «Pedro Henríquez Ureña», 2022, <https://www.youtube.com/watch?v=VDJsiNzz4AQ>.
- O’Gorman, Edmundo. *La invención de América. Investigación acerca de la estructura histórica del Nuevo Mundo y del sentido de su devenir*. México: Fondo de Cultura Económica, 1995 [1958].
- Orozco-Espinel, P. «Carmen Miranda en Hollywood (1939-1945): en el centro de la pantalla, al borde de la historia», *Palabra Clave*, 22-4, 2019, doi.org/10.5294/pacla.2019.22.4.8
- Weisbuch, Robert. «Post-Colonial Emerson and the Erasure of Europe». *The Cambridge Companion to Ralph Waldo Emerson*. Ed. Joel Porte y Sandra Morris. Cambridge: Cambridge University Press, 1999, pp. 192-217.

«¡Click! Unas poses. ¡Click! Rejas»

Escenas del «show travesti» en el archivo de la prensa popular de Buenos Aires (1965-1987)

Lucía Cytryn*

Recibido: 14.03.2023 — Aceptado: 18.05.2023

Titre / Title / Titolo

Scènes du «spectacle de travestis» dans les archives de la presse populaire de Buenos Aires (1965-1987)

Scenes of the «travesti show» in the archive of the popular press of Buenos Aires (1965-1987)

Scene dello «spettacolo dei travestiti» nell'archivio della stampa popolare di Buenos Aires (1965-1987)

Resumen / Résumé / Abstract / Riassunto

Este artículo busca explorar algunos aspectos de la construcción discursiva y visual llevada a cabo por la prensa popular de Buenos Aires de las feminidades trans y travestis, en publicaciones que van de 1965 a 1987. Se intentará mostrar cómo la noción del «travestismo» como performance determinó en buena medida la forma en que las travestis argentinas han aparecido en la prensa popular en el período que va desde 1965 hasta 1987.

Por otra parte, se examinará la circulación de las categorías «Travestis» y «Hombres vedettes» al interior del archivo de redacción de *Crónica*, al que pertenecen los documentos de prensa a analizar.

Cet article vise à explorer certains aspects de la construction discursive et visuelle réalisée par la presse populaire de Buenos Aires des féminités trans et travesties, dans des publications allant de 1965 à 1987. Il tentera de montrer comment la notion de «travestissement» en tant que performance a déterminé dans une large mesure la manière dont les travestis argentins sont apparus dans la presse populaire entre 1965 et 1987.

D'autre part, nous examinerons la circulation des catégories «Travestis» et «Hombres vedettes» dans les archives éditoriales de *Crónica*, auxquelles appartiennent les documents de presse analysés.

This article seeks to explore some aspects of the discursive and visual construction carried out by the popular press of Buenos Aires of trans and transvestite femininities, in publications ranging from 1965 to 1987. It will attempt to show how the notion of «transvestism» as performance determined to a large extent the way in which Argentine transvestites have appeared in the popular press in the period from 1965 to 1987.

On the other hand, we will examine the circulation of the categories «Travestis» and «Hombres vedettes» within the editorial archive of *Crónica*, to which the press documents to be analyzed belong.

Questo articolo si propone di esplorare alcuni aspetti della costruzione discorsiva e visiva della femminilità trans e travestita operata dalla stampa popolare di Buenos Aires, in pubblicazioni che vanno dal 1965 al 1987. Cercherà di mostrare come la nozione di «travestitismo» come performance abbia determinato in larga misura il modo in cui i travestiti argentini sono apparsi sulla stampa popolare nel periodo che va dal 1965 al 1987.

D'altra parte, si esaminerà la circolazione delle categorie «Travestis» e «Hombres vedettes» all'interno dell'archivio editoriale di *Crónica*, al quale appartengono i documenti giornalistici che verranno analizzati.

Palabras clave / Mots-clé / Keywords / Parole chiave

Archivo de redacción, Archivo fotográfico, Revistas, Travestis, Espectáculo.

Archives éditoriales, Archives photographiques, Périodiques, Travestis, Spectacles.

Editorial office archive, Photo archive, Magazines, Transvestites, Show.

Archivio editoriale, Archivio fotografico, Riviste, Travestiti, Spettacolo.

* Universidad Nacional de Tres de Febrero - CONICET

Introducción

Este artículo busca explorar algunos aspectos de la construcción discursiva y visual llevada a cabo por la prensa popular de Buenos Aires de las feminidades trans y travestis, en publicaciones que van de 1965 a 1987.¹ En particular, se intentará mostrar cómo la noción del «travestismo» como performance determinó en buena medida la forma en que las travestis argentinas han aparecido en la prensa popular de ese período. A su vez, esto se pondrá en relación con la clasificación archivística llevada a cabo por lxs redactores de las revistas en cuestión.²

Las publicaciones que se analizarán pertenecen a las revistas *Así* y *¡Esto!*, y fueron tomadas del Archivo de Redacción de *Crónica*. Este archivo, creado en 1964, reúne recortes de noticias y fotografías clasificados según temas, nombres o lugares, ordenados por el personal del diario para recopilar información para el sostenimiento diario del trabajo periodístico bajo la metodología del *clipping* (De la Fuente). Su constitución ha supuesto, entonces, la indisciplina del trabajo ad hoc, puesto que lxs trabajadoras del diario tenían que clasificar las noticias a medida que éstas se producían, muchas veces sin materiales de referencia previo y obligando a archivar bajo nombres nuevos, sometidos a criterios personales o atentos a controversiales apreciaciones de la editorial. Si la construcción de todo archivo implica, como escribió Jacques Derrida, la «firma del aparato, de su gente y de la institución», componiendo, a la vez, un lenguaje propio, «la archivación produce, tanto como registra, el acontecimiento» (25). En términos de Mario Rufer, se trata de la imposición de «un código de lectura» (2016, 166). En este sentido, el

¹ La primera versión de este trabajo fue presentada en el III Coloquio Internacional «Archivar, desarchivar, anachivar. Memoria y estrategia» (UNTREF, marzo de 2023) y se enmarca en los objetivos del proyecto PICT 2019-3933: « Archivos y diagramas de lo viviente en América Latina entre los cambios de siglo (XIX-XX y XX-XXI) » y del proyecto « Archivos en transición (Trans.Arch) » financiado con fondos de la UE.

² El término «travesti» será utilizado, de aquí en adelante, tal como aparece en las noticias y reportajes que analizaré. Lejos de nombrar una identidad específica y lejos, por lo tanto, del sentido político que el término tiene hoy en día en Argentina, el «travestismo» o «arte travesti» aparece como una práctica artística y performática orientada al espectáculo. Las inconcordancias sintácticas («los travestis» en lugar de «las travestis», por caso) que aparecen en las notas reproducidas serán respetadas, puesto que forman parte del objeto de análisis.

archivo de *Crónica* es particularmente elocuente. Por una parte, obliga a la clasificación de sus contenidos bajo los criterios propios de la labor archivística; por otra, contiene en sí mismo documentos que son cuerpos de texto y fotografía periodísticos de una coyuntura determinada. Esto resulta particularmente importante en el caso de las noticias que se analizarán en este trabajo, todas ellas pertenecientes a sobres clasificados originalmente bajo el nombre «Hombres vedettes» y modificadas luego por la categoría «Travestis».

El archivo de *Crónica* fue cedido a la Biblioteca Nacional Mariano Moreno en el año 2014 como parte del Fondo Editorial Sarmiento. Se trata del fondo documental más grande que guarda el Departamento de Archivos de esta biblioteca, que se ocupa de su conservación y de su consulta al público. Como trabajadora de la institución, tuve la oportunidad de investigar este archivo en profundidad y de acceder a índices temáticos elaborados por lxs catalogadores de la Biblioteca, un trabajo que ha permitido examinar de cerca los derroteros de ciertas taxonomías y su uso categorial en lo respectivo a identidades lgbtiq+. El presente artículo es, entonces, el resultado de una exploración doble: por una parte, aquella referida a la temporalidad de las publicaciones en cuestión y las categorías allí desplegadas; por otra, la investigación y el seguimiento de estas categorías a través de la clasificación del archivo. En primer lugar, se trabajará alrededor del primero de estos ejes y luego se continuará con el segundo, atendiendo a la relación y los tráfcos entre uno y otro.

«Ellas son ellos»: el espectáculo travesti en las décadas de 1960 y 1970

A mediados de la década de 1960, comenzó a estabilizarse en Brasil una noción muy difundida del término «travesti», análoga a la de «transformismo». Esta palabra hacía referencia, en aquel contexto, a un «hombre» disfrazado «de mujer» con el objetivo de realizar una performance. El espectáculo *International Set*, presentado en el boliche Stop de Río de Janeiro en 1964, fue el primero en basar

su éxito de taquilla en un show de travestis, una tendencia que no dejó de crecer a lo largo de la década estableciendo, así, la idea del «travesti profesional» (Barcelos Soliva). Un año después, el espectáculo continuaba en cartelera. La novedad mereció una página completa en la popular revista porteña *Así*, que pronto encontró un nicho de interés especial en este tipo de espectáculos y se ocupó de reseñarlos, comentarlos y fotografiarlos. Aquella cobertura se tituló «Vedettes de Copacabana resultaron ser varones», y comenzaba con la siguiente introducción:

Cuatro hermosísimas chicas provocaron, noche a noche, tientos amores volcánicos entre los turistas que concurren a la boite "Stop", cerca de Copacabana. Entre el susurro de la "bossa nova" y el humo de cigarrillos importados y habanos, bailan con una sensualidad llena de pasión y arrebato. Tienen una especial sensualidad en las danzas orientales del vientre y las caderas que entusiasma a los espectadores. Y tanto, que a la salida, hay decenas de turistas esperando a las bailarinas para agasajarlas. Pero, noche a noche, se repite la inútil espera. El enigma solo tiene clave para los entendidos. Los conocedores de los misterios de la noche carioca saben que las 4 muchachas que bailan en « Stop» son muchachos. Descubierta la verdadera identidad de estos cuatro "travesti", que se disfrazan de mujer todas las noches. (*Así*, 1965)

En una nota dos años después, en la que la revista cubría un show en Montevideo del grupo travesti brasileño Les Girls, la definición de «travesti» volvería a aparecer a modo de introducción. Allí, se lee:

"Travesti" es el artista que se "trasviste", que cambia su vestimenta. Una mujer que se caracteriza de hombre; un hombre que se caracteriza de mujer. Es así que en estos momentos las más brillantes vedettes de Copacabana... pertenecen al sexo masculino.

(...) Los "travestis" no apelan a ningún método quirúrgico u hormonal para hacer variar su condición masculina. Su caso no es el de Cochinelle, por ejemplo, que fue sometido a operaciones. Ni siquiera se ayudan con apliques ni postizos de ningún tipo. Únicamente afeites y maquillaje. (*Así*, 29 de abril de 1967)

La insistencia en las definiciones técnicas de «travesti» en los dos artículos mencionados, así como en otros anteriores y posteriores, sugiere en principio que los lectores de Buenos Aires aún no estaban completamente familiarizados con esta categoría. Aunque el origen del



«Los hombres de Copacabana que triunfan como mujeres». *Así*, 21 de marzo de 1968.

término no es el tema central de este artículo, es posible afirmar que el uso que se le dio en Brasil fue fundamental para establecer su significado en Argentina, debido a los intercambios y cruces en la escena artística del cabaret entre ambos países (Cytryn, 2021; Álvarez, 2022).³

El «caso» de «los travestis» es comparado aquí con el de Cochinelle, una famosa vedette francesa que se hizo mundialmente conocida en la década de 1950 como una

³ Además de tratarse de una empresa lo suficientemente compleja como para merecer por lo menos un artículo en sí mismo (si no un libro entero), pensar el surgimiento y la circulación del término «travesti» como designante de identidades y prácticas implica, a su vez, reflexionar acerca de los cruces de éste con otros términos como «maricón» u «homosexual», que no solamente se utilizaban para designar a varones sino también para describir, precisamente, las identidades de quienes llevaban adelante las prácticas del «travestismo».

de las primeras « transexuales» del mundo, luego de someterse a una vaginoplastia y cambiar legalmente su género en su documento. En las noticias de *Así* que cubren los espectáculos de travestis en cabarets, teatros y boites entre 1960 y 1975, el nombre de Coccinelle es ineludible. Y es que en Argentina la estrella francesa fue un gran acontecimiento: según la reconstrucción realizada por Ana Álvarez (2021), Coccinelle tuvo un fervoroso recibimiento de parte de fanáticxs cuando visitó Buenos Aires en julio de 1962 en el contexto de una gira por Latinoamérica. En la revista *Así*, su llegada fue nota de tapa: con el título de «Coccinelle demuestra que ahora es mujer», la cobertura de su paso por Argentina comienza describiéndola como «la ‘vedette’ francesa cuya atracción radica no precisamente en sus condiciones artísticas, sino en el hecho de haber sido varón» (*Así*, 12 de julio de 1962). El personaje de Coccinelle, central para moldear el imaginario del vedettismo travesti argentino en la década de 1960 (Álvarez, 2022, 106), aparece en la prensa popular como una mujer «que fue varón»; en cambio, en el caso de las travestis, se trata de hombres que «hacen de mujer», cuyas performances artísticas se basan, precisamente, en eso.

A pesar del énfasis que estas notas ponen en el hecho de que el travestismo se trata de un «arte», no se deja de señalar el hecho de que pesan sobre estxs artistas «acusaciones de ‘in-moralidad’, ‘anormalidad’ y otras igualmente drásticas y contundentes» (*Así*, 1967). En el reportaje que sigue, uno de los artistas, el brasileño Carlos Gil, declara a la prensa que comenzó «a cultivar el género de los “travesti” creyendo honestamente que se trataba de un género que debía ser cultivado y que ofrecía grandes posibilidades de desarrollo», y enfatiza, más adelante, «si nadie piensa que un actor que comete un crimen en la ficción es realmente un asesino, ¿por qué buscar cosas raras y segundas intenciones en la actuación de nuestro elenco?». Aunque todavía no se tratase, entonces, de una categoría estrictamente identitaria, existía una fuerte conciencia en lo que en esta práctica artística había de sexodisidente y de rupturista, y algunxs de quienes la practicaban no dudaban en insistir en su masculinidad, casi a modo de defensa: «Yo soy hombre -afirma Carlos Gil. Con las características propias de un hombre» (*Así*, 29 de abril de 1967).

Más allá, entonces, de su carácter performático, quienes practicaban el travestismo –teniendo en cuenta que se consideraba, en ese entonces, una «práctica» y no una identidad– eran perseguidxs y patologizadxs. Sin embargo, y muy llamativamente, un artículo de 1971 que cubría la llegada del grupo Les Girls a Buenos Aires dice:

Pero hay otro tema por discutirse, que escapa a las limitaciones de esta crónica. Y es decidir si no estaremos, realmente, ante mujeres a las que la cirugía debe brindar su respaldo para que superen los problemas que hasta ahora vienen entorpeciendo su normal desenvolvimiento dentro de la sociedad. (*Así*, 31 de agosto de 1971)

Aunque enmarcado en un paradigma estrictamente biomédico, es atendible el hecho de que el pasaje anterior habla de las cirugías como procedimientos que vendrían a respaldar, pero no a autenticar, la identidad de género. Lx cronistx parece expresar aquí, antes que una mirada espectacularizante, una postura sobre el derecho de las personas trans a vivir una vida libre de violencias.

Fragmentos como éste permiten subrayar la diferencia en los criterios comunicacionales del medio cuando se trata de cubrir espectáculos, respecto a aquello que se lee en noticias sobre transiciones sexogénicas o crímenes que involucran a personas trans. Y es que, en cambio, existe una evidente distancia en la línea editorial cuando se trata de producir noticias relacionadas con casos médicos o policiales, donde solía emplearse la idea de «impostura» o «mentira» en torno a las identidades trans. Esta cuestión ha sido ampliamente abordada en relación a noticias sobre «revelaciones de sexo verdadero» en el caso de las masculinidades y feminidades trans, una estructura bastante recurrente que consistía en presentar estas vidas como «casos» donde el sexo era descubierto para sorpresa u horror de los médicos y de la prensa (Fernández Romero, Mendieta; Disalvo). Este tipo de tratamiento discursivo contrasta, entonces, con la forma en que se presentaba el «espectáculo travesti» cuando la práctica de «ocultar el sexo verdadero» era, precisamente, el motivo de un espectáculo o de un show.

Pero más allá de las figuraciones mediáticas, y según se conoce por numerosos testimonios, el mundo del «arte travesti», si bien ofrecía un paradójico marco de legitima-

ción para determinadas identidades, solo estaba (débilmente) aceptado en el contexto específico del espectáculo o del carnaval. En paralelo con un tratamiento muchas veces celebratorio por parte de la prensa popular, la misma prensa buscaba diferenciar a estas travestis «profesionales» de otras más «indeseables» (Simonetto). En las calles, en cambio, las identidades travestis y trans y las prácticas asociadas a estas identidades estaban fuertemente criminalizadas por el Reglamento de Procedimientos Contravencionales del Edicto de Policía, vigente en Argentina desde 1870 hasta 1996.⁴ Estos edictos, que también forman parte de la constelación archivística que da cuenta de las vidas, las prácticas y las persecuciones a las que fueron sometidas las disidencias sexuales, son prueba de los mecanismos de vigilancia y represión estatal a identidades consideradas «amorales», «invertidas», «desviadas». Específicamente, en el artículo 2, bajo el subtítulo de «Escándalo», se desarrollaron los incisos F, H e I, que penalizaban, respectivamente, a las personas «que exhibieren en la vía pública vestidos o disfrazados con ropas del sexo contrario», a quienes «incitaren u ofrecieren públicamente al acto carnal, sin distinción de sexos», y a «los sujetos conocidos como pervertidos en compañía de menores de 18 años». Este tipo de contravenciones policiales permitían detener a cualquiera que, según criterio de la propia policía, fuese «culpable» de algunos de esos actos. Las detenciones solían llevarse a cabo de forma extremadamente violenta, y tenían como objetivo no solo a las feminidades trans sino, también, a otras identidades sexodisidentes, como lesbianas y gays.⁵

⁴ Ver «La gesta del nombre propio» (2005) y «Cumbia, copeteo y lágrimas» (2008), de Lohana Berkins.

⁵ Si bien existió en Argentina una suerte de continuidad en las políticas de persecución sexual contra las personas sexodisidentes hasta, por lo menos, los comienzos de la década de 1990 (cuando se derogaron los edictos policiales que criminalizaban las prácticas y las existencias sexodisidentes), durante la década del 60 se produjo una fuerte profundización de la violencia durante la dictadura de Juan Carlos Onganía iniciada en 1966. Como afirma Patricio Simonetto, «Al situar la moral pública en el centro de su discurso político, intensificó las redadas policiales y facultó a la policía para llevar a cabo otras medidas represivas. Los años setenta no serían mejores. Tras un breve período de relajación del control moral que comenzó con Alejandro Agustín Lanusse -el jefe de la dictadura que reemplazó a Onganía en 1971- y continuó en la llamada «primavera democrática» en la que fue elegido el peronista Héctor José Campora en 1973, el regreso de Juan Domingo Perón y su esposa Isabel Martínez de Perón al poder abrió un nuevo ciclo de política sexual conservadora.» (2024, 124) Este ciclo fuertemente represivo solo se recrudesció durante la dictadura militar de 1976 y continuó incluso luego de la restauración democrática en 1983.

Políticas de la pose: de la boite a la cárcel

«¡Click! Sonrisas. ¡Click! Unas poses. ¡Click! Rejas» es el título de un artículo de la revista *¡Esto!* del año 1987. Perteneciente, también, al ecosistema de medios de la Editorial Sarmiento, esta publicación periódica era también de circulación sumamente popular y se caracterizaba, como la revista *Así*, por presentar un tono sensacionalista o amarillista.⁶ La nota en cuestión hace referencia a la detención de cinco travestis en la comisaría 3ra de Quilmes, y comienza así:

Evidentemente, la presencia -forzada, admitámoslo- de Norma, Fany, Liliana, Moria y Hugui en la austera dependencia policial, le agregaba a ésta un toque de exotismo y sofisticación. Ante los sucesivos disparos del flash del fotógrafo, las poses insinuantes se perfeccionaban, mientras más de una, con total desparpajo documentaba sus “encantos”.

El perfume de las «niñas» cosquilleaba en la nariz de los azorados policías cada vez que las faldas se sacudían, o las prendas caían para una pose audaz.

Esta cita presenta algunos aspectos que conviene destacar. En primer lugar, el autor de la nota realiza una aclaración al comienzo, reconociendo, no sin la ironía que caracterizaba el tono de estxs cronistas, que las chicas que se mencionan se encuentran en la comisaría de manera «forzada». Esta enfática afirmación contrasta rápidamente con la descripción que hace de ellas como elementos estéticos que añaden «exotismo» y «sofisticación» a un lugar que, de otra manera, podría ser considerado, más bien, sórdido. Señala, además, que se puede apreciar este exotismo y sofisticación gracias a los «disparos del flash del fotógrafo», que fuerzan (como el mismo autor admite al inicio de la nota) a la adopción de la pose. De esta manera, la cámara parece establecer una relación par-

⁶ La prensa «sensacionalista» ha sido caracterizada por apelar a las emociones del público mediante noticias estremecedoras, escandalosas y extravagantes (Eujanian, 1999; Petracca, 2020), y se ha representado las trayectorias de vida de personas *queer* como objetos que ofrecían un espectáculo digno ser contado, analizado y expuesto. Ver: Carvajal, Fernanda. «Image Politics and Disturbing Temporalities. On Sex Change Operations in the Early Chilean Dictatorship», en *TSQ: Transgender Studies Quarterly* * Volume 5, Number 4 *, 2018. DOI 10.1215/23289252-7090087.

ticular entre las mujeres fotografiadas, su entorno y, sobre todo, los lectores de la nota.

Como se ha analizado hasta aquí, y siguiendo el planteo de Judith Butler en «Actos performativos y constitución del género», los marcos coyunturales en que se inscriben las prácticas identitarias modifican la forma en la que éstas son interpretadas. Así, la existencia de una travesti en un escenario puede ser fuente de asombro y admiración, mientras que la misma travesti puede ser objeto de violencia policial o de fuerte acoso callejero en la calle. En términos de Butler,

está claro que, en ambas situaciones, las convenciones que median la proximidad y la identificación son del todo diferentes; porque «En el teatro se puede decir: «no es más que actuación», y así desrealizar el acto, separar totalmente la actuación de la realidad. (...) En la calle o en el autobús, el acto se vuelve peligroso, si se lleva a cabo, porque precisamente no hay convenciones teatrales que delimiten su carácter puramente imaginario, pues en la calle o en el autobús, falta toda presunción de que el acto sea distinto de la realidad (308)

Si comprendemos el «disparo de flashes» –una elección de palabras que no parece ser casual: en esta comisaría no disparan los policías sino los fotógrafos– sobre el que escribe el cronista de *¡Esto!* en el contexto de la constitución de un régimen visual, es posible afirmar que la pose espectacularizada modifica la escena de la comisaría, el momento de la detención. Los flashes, al forzar la adopción de una pose, transforman la escena en una actuación, en algo «distinto de la realidad», en términos de Butler. De hecho, es posible encontrar estos mismos términos («exotismo» y «sofisticación») en la descripción de las artes del «travestismo» que hacía la revista *Así*, donde estas prácticas podían aparecer como «de gran refinamiento artístico» y ser consideradas como un trabajo en sí mismo.⁷ Un título muy elocuente al respecto es el de una nota de 1971, «Los hombres que trabajan de mujer»: si, por una parte, se menciona que quienes actúan son «hom-



«Los hombres que trabajan de mujer», *Así*, s/f (circa agosto 1971)

bres», por otra, se subraya el hecho de que el travestismo, entendido como práctica artística, es un trabajo.

En «Estilística de la carne (Barroco y Siglo XXI)», Daniel Link dice:

La función dragamática supone la cita de gestos (por definición inapropiados y, por eso mismo, siempre apropiables) de un repertorio convencional y normativo asociado con nombres como “hombre” y “mujer”. La voz varona puede aparecer en cualquier parte y con los efectos más incongruentes. En todo caso, interrumpe la continuidad del género. Los gestos inapropiados de las varonas (drags, transformistas, transgénero) interrumpen las amarras de la humanidad, entendida como un relato continuo y continuamente dador de sentido. La función dragamática supone la cita de gestos en el sentido en que Brecht la concebía. Como una interrupción de la relación entre la cosa que se muestra y el mostrarse a sí mismo. Los gestos (que Brecht llama *Gestus*) deben impedir que la diferencia entre ambos registros desaparezca. La interrupción, glosa Benjamin en sus *Tentativas*, es uno de los procedimientos de forma fundamentales. “Citar un texto implica interrumpir su contexto” y citar un gesto también implica interrumpir su contexto identitario. (17)

Si la pose visibiliza algo que, al mismo tiempo, constituye un engaño –porque «la pose dice que se es algo, pero decir que se es ese algo es posar, o sea, no serlo» (Molloy)–, las poses de la comisaría supondrían una doble impostura. La primera impostura, la de «posar» por

⁷ En una entrevista reciente, Yeda Brown y Suzy Parker, dos mujeres trans brasileñas que hicieron largas carreras como vedettes y que tuvieron un exitoso paso por destacados teatros de la noche porteña en 1971, ambas confirmaron que, a la vez que eran fuertemente admiradas por un sector de la prensa y el público, sufrieron numerosos ataques por parte de las policías locales de distintas zonas de Argentina (Cytryn, 2022).



«Los hombres que trabajan de mujer», Así, s/f (circa agosto 1971)



«¡Click! Sonrisas. ¡Click! Unas poses. ¡Click! Rejas», Esto, 2 de octubre de 1987

Idiomática de archivo: de «Hombres vedettes» a «Travestis»

Durante las últimas décadas, investigadorxs de distintas disciplinas dentro de las humanidades han teorizado y cuestionado los usos tradicionales de los archivos, entendiéndolos ya no como un espacio neutro donde ir en busca de documentos históricos sino como la configuración particular de relaciones de poder. El así denominado «giro archivístico» puso en evidencia, entonces, el carácter eminentemente político de la constitución de los archivos y la importancia de poner los fondos documentales en primer plano como objetos de estudio en sí mismos.⁹

⁹ En los campos de los estudios de género y sexualidad esto ha sido especialmente importante, como evidencian los recientes trabajos de teóricxs e historiadorxs como

mujeres («las “niñas”», se lee en esta noticia, «no eran tales»); pero luego, la de posar como si se tratara de un espectáculo. En el epígrafe de una de las fotos publicadas, se lee: «¿Un strip tease en una *boite*? No. En plena comisaría se desnudó la “chica.”» Aquí, la interrupción del contexto excluye el dato fundamental, y es que los desnudos en la comisaría eran una práctica común que formaba parte de violentos requisamientos policiales donde las mujeres trans y travestis eran obligadas a desnudarse en las comisarías y luego, muy habitualmente, forzadas a ponerse ropa «de hombre».⁸ La cita del gesto revisteril en la pose de divas forzada por el ojo mismo de la prensa implica, entonces, una enorme ruptura con el contexto en que el gesto acontece.

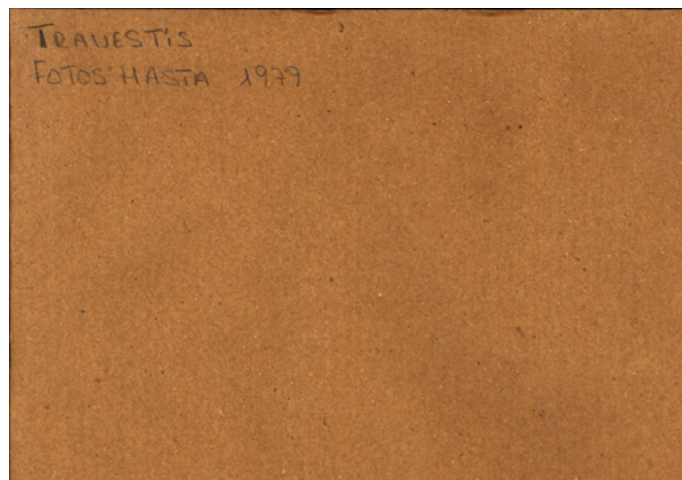
⁸ Durante este mismo período, en otras publicaciones pertenecientes a la misma empresa que *¡Esto!* (como el diario *Crónica* y la revista *Flash*), fueron difundidas las sangrientas fotografías de travestis asesinadas en la Ruta Panamericana, en la zona norte de la Provincia de Buenos Aires. Los disparos fotográficos que sitúan en el lugar del espectáculo las poses de estas travestis en la comisaría contrastan directamente con las aquellas que retratan la violencia y brutalidad a la que eran sometidas. La investigadora Ivana Tintilay reparó en que fue la misma revista *¡Esto!* la que utilizó, paradójicamente y por primera vez desde que se tenga registro, el término «Travesticidio», una palabra que hoy se reclama como figura legal. (Tintilay) Sin embargo, a pesar de estas operaciones «des-contextualizadoras» de la prensa en las fotografías de las detenciones, estas mismas fotografías que han sido sometidas a burlas y a escrutinios odiantes en el contexto de la prensa, en la actualidad funcionan como evidencias para los pedidos de reparación histórica de las travestis sobrevivientes, tarea que lleva a cabo el Archivo de la Memoria Trans.

Los archivos de redacción periodística son, entonces, especialmente significativos, porque se trata de documentos textuales y fotográficos que circulan masivamente a los que se les impone, a su vez, la organización propia del régimen archivístico. Su disposición, por lo mismo, muestra los lenguajes que circulan en esos contextos a la vez que establece un régimen particular de lo dicho: la discursividad propia de la constitución archivística exige la nominalización de individuos, identidades y prácticas en conjuntos organizables.

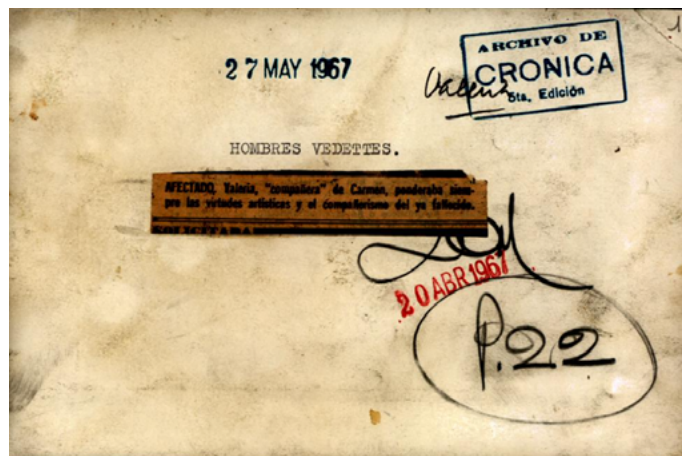
En el caso específico del archivo de redacción de *Crónica* –que, como fue mencionado en la introducción, forma parte de Fondo Editorial Sarmiento de la Biblioteca Nacional de Argentina–, además de los términos que indican patologías psicológicas o conductas criminales, circulan categorías y sintagmas que resultan llamativos, como los de «tercer sexo» y el aún más llamativo «hombres vedettes». El primero, del cual no me ocuparé en este trabajo, era utilizado por la prensa para referirse a varones homosexuales y feminidades o masculinidades trans de manera indistinta. El segundo, en cambio, forma parte de la nomenclatura del propio archivo, y es por eso que resulta particularmente importante.

Reunidos en sobres de papel madera titulados por temática, nombres o criterios geográficos, cada documento (recorte de prensa o fotografía) del archivo de redacción tiene, anotados en birome o mecanografiados en algún espacio, el nombre del mismo sobre en el que se encuentra. De esto se trataba, en pocas palabras, el método del *clipping* que seguían lxs redactorxs con el objetivo de reunir textos y fotografías para tener referencias a la hora de escribir sus notas. Los recortes de prensa que han sido examinados hasta aquí pertenecen, todos ellos, a sobres de título «Travestis»; sin embargo, al dorso o al reverso de todos ellos puede verse escrito el término «Hombres vedettes», motivo por el cual es posible asumir que ese

Fernanda Molina, Zeb Tortorici y María Elena Martínez, que han intervenido explícitamente para pensar la circulación de determinadas categorías en los archivos coloniales. Por otra parte, la constitución de nuevos archivos destinados a la puesta en consulta y la circulación de documentos en torno a las trayectorias de vida lgbtiq+, tales como el Programa Sexo y Revolución (Cedinci), el Archivo de la Memoria Trans o el sitio web Moléculas Malucas en Argentina, evidencia la importancia y el interés en reunir documentos que no se conservan en fondos estatales y cuya circulación es, muchas veces, privada o doméstica.



Sobre papel madera que contiene fotografías clasificadas bajo el título «Travestis. Fotos hasta 1979», perteneciente al Archivo de redacción de *Crónica*, Fondo Editorial Sarmiento, Departamento de Archivos, Biblioteca Nacional Mariano Moreno.



Dorso de fotografía perteneciente al sobre anterior, en la que se observa el sello original de «Hombres vedettes». Archivo de redacción de *Crónica*, Fondo Editorial Sarmiento, Departamento de Archivos, Biblioteca Nacional Mariano Moreno.

fue el nombre que asumió, en otro momento, el sobre que contenía todos esos recortes y fotografías.¹⁰

El término aparece, además, en el cuerpo mismo del texto de algunas noticias; como ya se ha mencionado, títulos como «Vedettes de Copacabana resultaron ser va-

¹⁰ El término «vedette» se utiliza en Argentina para designar a mujeres que bailan, canta y actúan en espectáculos de revista.

rones», o «Novedad en Buenos Aires: un actor trabaja de vedette», que hacen referencia a travestis del mundo del espectáculo, muestran la continuidad entre la taxonomía archivística y el discurso de la prensa. Sin embargo, la clasificación «Hombres vedette» ha sido utilizada, también, para referirse a travestis en otras coyunturas vitales, demarcadas totalmente de la profesión de «vedettes».

Veinte años después de las publicaciones mencionadas en la primera parte de este artículo –cuando, como se ha mostrado, la palabra «travesti» aún merecía largas definiciones– el término «travesti» ya circulaba de manera regular en Argentina para designar a quienes hoy serían, posiblemente, codificadas como mujeres trans o transfeminidades. Y aunque restaban todavía varios años para que esta palabra fuese reclamada por los activismos locales como una categoría identitaria y política (y aunque no se pudiese hablar todavía, estrictamente, de un movimiento travesti-trans), ya existían muestras contundentes de organización y de un fuerte estado de alerta y movilización. Sin embargo, el nombre clasificatorio de «Hombres vedettes» se puede observar, incluso, en los dorsos de las fotografías y los márgenes de los recortes que se encuentran, ahora, en sobres de título «Travestis. Manifestaciones» (entre otros).

Pero alrededor de 1987, el mismo año de publicación de la nota «¡Click! Sonrisas. ¡Click! Unas poses. ¡Click! Rejas», el término «Hombres vedettes» deja de aparecer en los márgenes de los documentos y, salvo contadas excepciones, a partir de 1990 ya no se encuentra en ningún documento. El principal motivo del cambio de sobre es, muy posiblemente, de orden pragmático, y se relaciona con el carácter limitado en el uso de los mismos materiales. Por cuestiones climáticas y materiales, éstos podían echarse a perder y precisar cambios o modificaciones. Las razones de la modificación en el nombre clasificatorio, de «Hombres vedettes» a «Travestis», es, en cambio, mucho más difícil de determinar. Pero luego de lo examinado hasta aquí, se puede aventurar la siguiente hipótesis: el término «Hombres vedettes», vinculado con las prácticas e identidades travestis, evidencia en su origen una identificación con el mundo del entretenimiento y el espectáculo. La idea de «show travesti» relacionado

con el vedettismo que aparece en las noticias desde bien entrada la década de 1960 se vincula con el sentido mismo de la palabra «travesti» en esos años. A medida que pasa el tiempo, la taxonomía sigue operando en la clasificación del archivo, aunque el término «travesti» circule con un nuevo significado en las páginas de la misma prensa. Así como el término «Hombres vedettes» se impone como clasificación al interior de la redacción, la operación de la prensa en el caso del artículo de *¡Esto!* consistiría en vender al público lector la comisaría como escenario de cabaret.

Pero en 1987 comienzan, también, a surgir algunos focos de activismos travestis y trans en Argentina (Simonetto; Berkins; Tintilay), y no parece casualidad que sea este el año en que se establece el cambio categorial. Hay un pasaje en la forma clasificatoria que reconoce lo que en aquella vieja clasificación faltaba; que «travesti» no sería ya el nombre de un arte o de un tipo de performance, de un show que haría de la supuesta «incorcodancia» entre pose, vestimenta y género su tema central, sino el nombre de un colectivo y de una identidad política.

Bibliografía

Archivos consultados

Fondo Editorial Sarmiento, Subfondo *Crónica*, Biblioteca Nacional Mariano Moreno (Argentina). Departamento de Archivos. Fondo Editorial Sarmiento.

Fuentes primarias

- «Vedettes de Copacabana resultaron ser varones», s/f, 1965.
- «Los hombres de Copacabana que triunfan como mujeres». *Así*, 21 de marzo de 1967.
- «Los hombres que trabajan de mujer», *Así*, s/f.
- «Los señores bataclanas», *Así*, 31 de agosto de 1971.
- «El cabaret de los travestis», *Así*, 21 de abril 1973.
- «¡Click! Sonrisas. ¡Click! Unas poses. ¡Click! Rejas», *Esto*, 2 de octubre de 1987

Fuentes secundarias

Álvarez, Ana. *Coccinelle: entre el cabaret y la pantalla grande*

Moléculas Malucas, junio de 2021.

<https://www.moleculasmalucas.com/post/coccinelle-entre-el-cabaret-y-la-pantalla>

— «*Maricas chicharras y travestis: mercados, espectáculos e intercambios transnacionales en los orígenes de la identidad de mujeres trans (Buenos Aires, años 1960-1970)*». Revista Uruguay de Ciencia Política, 31(1), 103-126. Epub 01 de junio de 2022. <https://doi.org/10.26851/rucp.31.1.5>

Barcelos Soliva, Thiago. «Sobre o talento de ser fabulosa: os “shows de travesti” e a invenção da “travesti profissional”», *Cadernos Pagu*, Número: 53, 2018.

Berkins, Lohana. (comp). *Cumbia, copeteo y lágrimas. Informe nacional sobre la situación de las travestis, transsexuales y transgéneros*. Buenos Aires: ALITT. Asociación de lucha por la identidad Travesti-Transexual, 2007.

Butler, Judith. *El género en disputa*. Buenos Aires: Paidós, 2018.

Carvajal, Fernanda. «Image Politics and Disturbing Temporalities. On «Sex Change. Operations in the Early Chilean Dictatorship», en *TSQ: Transgender Studies Quarterly* * Volume 5, Number 4 *, 2018. DOI 10.1215/23289252-7090087.

Cytryn, Lucía. «Plumas, escándalo y calabozos. Entrevista a Yeda Brown y Suzy Parker», *Moléculas Malucas*, marzo 2022.

<https://www.moleculasmalucas.com/post/plumas-escandalo-y-calabozos>

— «Aventuras del tercer sexo», *Moléculas Malucas*, octubre 2021. <https://www.moleculasmalucas.com/post/aventuras-del-tercer-sexo>

De la Fuente, Vera. «Los archivos de la prensa gráfica», en Catálogo de exposición «Laboratorio de ideas.

La revista *Qué sucedió en 7 días* y su archivo de redacción», Biblioteca Nacional Mariano Moreno, 2013.

Derrida, Jacques. *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Editorial Trotta. Madrid: 1997.

Disalvo, Lucas. «Desfondar el “caso”. Transiciones masculinas en el ojo de la prensa sensacionalista argentina». *Moléculas Malucas*, Noviembre de 2020. <https://www.moleculasmalucas.com/post/desfondar-el-caso>

Eujanian, Alejandro. *Historia de revistas argentinas. 1900-1950: la conquista del público*. Buenos Aires: Asociación Argentina de Editores de Revistas, 1999.

Fernández Romero, Francisco; Mendieta, Andrés. «Toward a Trans* Masculine Genealogy in South America». *SQ: Transgender Studies Quarterly*. Volume 9, Number 3. August 2022. DOI 10.1215/23289252-983620.

Link, Daniel. «Estilística de la carne (Barroco y Siglo XXI)». *El lugar sin límites. Revista de Estudios y Políticas de Género*. Nro 6, abril 2022, pp. 1-18.

Molloy, Sylvia. *Poses de fin de siglo. Desbordes del género en la modernidad*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2018.

Petrecca, Mariano. «Sucesos entre la caída y la vuelta: sensacionalismo, política y peronismo en la revista Así el mundo en sus manos (1955-1972)». Tesis de Maestría en Investigación Histórica. Universidad de San Andrés. Departamento de Humanidades; Argentina, 2020.

Simonetto, Patricio. *A Body of One's Own. A Trans* History of Argentina (1900-2012)*. Austin: University of Texas Press, 2024.

Tintilay, Ivana; «Memorias de una cuarentena eterna». <https://www.moleculasmalucas.com/post/memorias-de-una-cuarentena-eterna>, Mayo de 2020.

Rufer, Mario. «El archivo: de la metáfora extractiva a la ruptura poscolonial» en Gorbach, Frida y Rufier, Mario. *(In)disciplinar la Investigación: archivo, trabajo de campo y escritura*. México, Siglo XXI, 2016.

Salvador Elizondo: una filología de la imagen

Leo Cherri*

Recibido: 20.03.2023 — Aceptado: 04.05.2023

Titre / Title / Titolo

Salvador Elizondo: une philologie de l'image
Salvador Elizondo: A Philology of the Image
Salvador Elizondo: una filología dell'immagine

Resumen / Résumé / Abstract / Riassunto

El mismo año que Salvador Elizondo estrena su película *Apocalypse 1900*, que permanecerá archivada en latas hasta el 2007, también publica *Farabeuf o la crónica de un instante*. Esta sobrevivencia y recuperación del archivo filmico, ilumina el texto literario y nos permite ver lo que siempre estuvo allí: *Farabeuf* no es sólo un libro intermedial –que incorpora y reflexiona sobre las imágenes– o un libro experimental que lleva hasta las últimas consecuencias la estética batailleana, sino, sobre todo, una intervención en los archivos de la modernidad, una escritura-montaje que interviene en y a partir de ciertos archivos que definen la modernidad. Este trabajo se propone analizar la novela y el film de Elizondo a partir de estas postulaciones, intentando pensar el lugar de su intervención en la literatura latinoamericana y las artes del siglo XX desde una perspectiva posfilológica y anarquística.

La même année que Salvador Elizondo sort son film *Apocalypse 1900*, qui restera archivé dans des boîtes de conserve jusqu'en 2007, il publie également *Farabeuf* o la crónica de un instante. Cette survie et cette récupération de l'archive cinématographique éclairent le texte littéraire et nous permettent de voir ce qui a toujours été là: *Farabeuf* n'est pas seulement un livre intermédiaire –qui incorpore et réfléchit sur les images– ou un livre expérimental qui pousse l'esthétique bataillienne jusqu'à ses ultimes conséquences, mais surtout une intervention dans les archives de la modernité, une écriture-montage qui intervient dans et à partir de certaines archives qui définissent la modernité. Cet article se propose d'analyser le roman et le film d'Elizondo à partir de ces postulats, en essayant de considérer la place de son intervention dans la littérature et les arts latino-américains du vingtième siècle dans une perspective postphilologique et anarchiste.

The same year that Salvador Elizondo releases his film *Apocalypse 1900*, which will remain archived in cans until 2007, he also publishes *Farabeuf* o la

crónica de un instante. This survival and recovery of the film archive illuminates the literary text and allows us to see what was always there: *Farabeuf* is not only an intermediate book –which incorporates and reflects on images– or an experimental book that takes Bataillean aesthetics to its ultimate consequences, but, above all, an intervention in the archives of modernity, a montage-writing that intervenes in and from certain archives that define modernity. This paper proposes to analyze Elizondo's novel and film from these postulations, trying to think about the place of his intervention in Latin American literature and the arts of the twentieth century from a post-philological and anarchistic perspective.

Lo stesso anno in cui Salvador Elizondo fa uscire il suo film *Apocalypse 1900*, che rimarrà archiviato in scatola fino al 2007, pubblica anche *Farabeuf* o la crónica de un instante. Questa sopravvivenza e recupero dell'archivio cinematografico illumina il testo letterario e ci permette di vedere ciò che è sempre stato presente: *Farabeuf* non è solo un libro intermediale –che incorpora e riflette sulle immagini– o un libro sperimentale che porta l'estetica batailleana alle sue ultime conseguenze, ma, soprattutto, un intervento negli archivi della modernità, una scrittura-montaggio che interviene in e da alcuni archivi che definiscono la modernità. Il presente lavoro si propone di analizzare il romanzo e il film di Elizondo sulla base di questi presupposti, cercando di considerare il posto del suo intervento nella letteratura e nelle arti latinoamericane del XX secolo da una prospettiva post-filologica e anarquística.

Palabras clave / Mots-clé / Keywords / Parole chiave

Literaturas del mundo, Salvador Elizondo, posfilología, anarquismo, imagen.

Littérature mondiale, Salvador Elizondo, post-philologie, anarchisme, image.

Literatures of the world, Salvador Elizondo, postphilology, anarchism, image.

Letteratura mondiale, Salvador Elizondo, post-filologia, anarchismo, immagine.

* Universidad Nacional de Tres de Febrero – CONICET, Argentina

Videmus nunc per speculum in aenigmate: tunc autem facie ad faciem. Nunc cognosco ex parte; tunc autem cognoscam sicut et cognitus sum

Pablo, I Corintios 13:12

Introducción

Llego a Salvador Elizondo por Mario Bellatin. Pero el Elizondo que me llega está muy mediado –pixelado, diríamos ahora– no sólo por el texto de un libro de Bellatin, sino por la imagen de un Representante, un doble que se entrenó junto al escritor mexicano para participar de *El congreso de escritores duplicados* que tuvo lugar en 2003, en la embajada de México en París.

Pensé que la sutileza de la intervención se debía al ingenio de Bellatin, pero rápidamente entendí que Bellatin, especialmente como Roland Barthes¹ –pero también como muchos otros–, pero, sobre todo, como Elizondo, fueron atravesados por un pensamiento que les presentó a un autor como un ser de ficción, como un escribiente o scíptor, como un sujeto civil y/o intelectual. Como todas esas cosas y, sobre todo, como una imagen: una figura visual susceptible de todo tipo de montaje. Ejemplar, al respecto, es *El grafógrafo* (1972) que Elizondo le dedicó a Octavio Paz.²

Pero el autor no es la única figura que Elizondo conceptualiza en tales términos, todo su obra se construye y se reformula, con los años, a partir de un pensamiento sobre la imagen que, paradójicamente, aparece precozmente y que, hoy en día, podemos comprender mejor. Situación crítica que se debe no sólo a los cruces cada vez más productivos

¹ Me refiero, naturalmente, a *Roland Barthes por Roland Barthes* (1975), pero también al memorable final de *Crítica y verdad* (1966), coetáneo de *Farabeuf*, donde Barthes recuerda las cuatro funciones que la Edad Media había establecido sobre el libro: el *scriptor*, el *compiler*, el *commentator*, y el *auctor*.

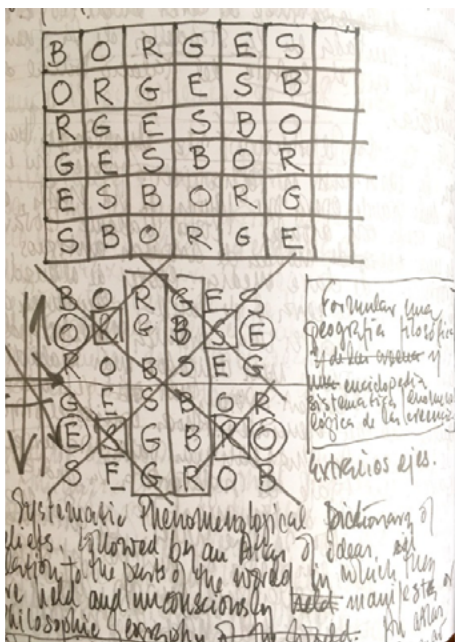
² Ya en la tapa de una reciente edición del Fondo de Cultura Económica del año 2000, puede leerse el minicuento o poema de Elizondo a través de una imagen de su versión manuscrita: «Escribo. Escribo que escribo. Mentalmente me veo escribir que escribo y también puedo verme ver que escribo. Me recuerdo escribiendo ya y también viéndome que escribía. Y me veo recordando que me veo escribir y me recuerdo viéndome recordar que escribía y escribo viéndome escribir que recuerdo haberme visto escribir que me veía escribir que recordaba haberme visto escribir que escribía y que escribía que escribo que escribía. También puedo imaginarme escribiendo que ya había escrito que me imaginaría escribiendo que había escrito que me imaginaba escribiendo que me veo escribir que escribo».

entre literatura y estudios visuales, sino a dos sucesos de archivo producidos tras la muerte del escritor en 2006: la recuperación de la película *Apocalypse 1900*, montaje audiovisual que Elizondo dirigió en 1963 y proyectó una única vez en 1965, que permaneció enlatada hasta el 2007; y la publicación de fragmentos de los *Diarios* y de *Cuadernos* de Elizondo en 2008 por entregas en *Letras Libres* y en 2015 en formato libro editado por el Fondo de Cultura Económica, seleccionados por su viuda Paulina Lavista.

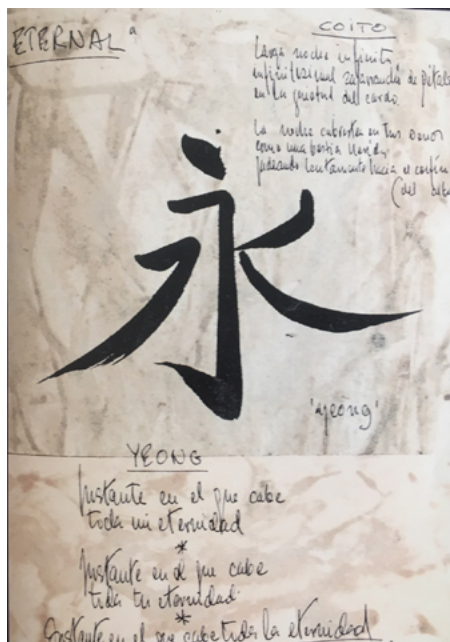
Pasos de vida

El 5 de noviembre de 1949, semanas antes de cumplir 17 años, Elizondo anota en su *Diario* que desea dedicarse «al arte», en abstracto; a las pocas semanas añadirá: «El arte es mágico, no lógico». Del piano, pasa a la pintura: en 1952 llega a París decidido a ser pintor. En 1954, en la Galería Arte Moderno de la ciudad de México, se inaugura la primera y última *Exposición de pinturas de Salvador Elizondo*. Ese mismo año completa la reflexión que había empezado dos años atrás: «eso que permanece oculto es lo que hace la magia» de una obra (5 de julio). Y al otro día nomás, agrega: «estoy haciendo un libro de notas referente a las posibilidades de usar el principio de montaje en todas las artes» (Elizondo, 2015: 49). En síntesis, desde sus veinte años, Elizondo piensa las artes no como «disciplinas», sino como campos operacionales que debe, necesariamente, mixturar.

Un día Elizondo no tiene materiales para pintar, y se pone a escribir... Compone un cuento: «está bastante bueno», se dice, «aunque tiene mucha influencia de Rulfo» (Elizondo, 2015: 54). Un 20 de abril de 1960 Elizondo satiriza la *Santa Teresa* de Bernini al insinuar que la flecha no está dirigida al corazón sino, como anota en inglés, «to the cunt». Me pregunto: ¿ya había leído a Georges Bataille para esa fecha o fue una ocurrencia propia? Los *Diarios* no permiten precisar esa lectura, aunque sí nos permiten saber que por esa época Elizondo se obsesiona con el montaje de Eisenstein, termina el *Ulises*, anota su fascinación «por el lenguaje de los barrocos», dice estar «releyendo concienzudamente a Proust», ese



Elizondo juega con el nombre de Borges mientras toma apuntes de filosofía.



Ensayo del ideograma de *Farabeuf* junto a notas sobre el instante, el tiempo eterno y el coito.
Fuente: *Diarios 1945-1985* (2015).

«mal» por el cual la «literatura trasciende sus propios límites y se convierte en un germen patológico» (12 de marzo de 1961). Entre 1961 y el año siguiente, Elizondo se encuentra envuelto en una serie que hará que lleve su método hasta las últimas consecuencias: el 30 de abril de 1962 consigue trece tomos de *La nature*, con ellos prepara montajes para la revista *S.nob*, que dirige; el 5 de agosto termina de escribir «Morfeo o la decadencia del sueño», un ensayo que análoga las drogas y el erotismo por su tentativa de alcanzar el éxtasis; para el 4 de marzo de 1963, su problema es buscar trabajo para financiar «la película sobre *La nature*» y, simultáneamente, se encuentra «madurando el relato sobre el supliciado de Pekín» –en ese momento un ensayo– que nos dice haber destruido previamente.

Estas anotaciones aluden, naturalmente, al ya mencionado *Apocalypse 1900* y a *Farabeuf o la crónica de un instante* novela que Elizondo publicará dos años después por la emergente editorial Joaquín Mortiz. Esta última se trata de «la descripción de un instante que recomienza sin cesar y que jamás acaba de pasar», «un acontecimiento que nunca acontece del todo» (Paz, 209). El Dr. Fara-

beuf –ficcionalización del autor de un célebre *Manual de cirugía* (París, 1872)– sube las escaleras de un departamento en París, allí lo espera «ella», que por momentos es un sujeto desconocido, a veces una enfermera anónima, a veces Madame Farabeuf. Y lo que nunca acontece del todo es el teatro instantáneo del Dr. Farabeuf, una escena médica, un ritual religioso o pagano inspirado por la tortura china conocida por Leng T'Che, imagen que le llega a Elizondo de *Las lágrimas de Eros* (1961) de Georges Bataille. Podríamos decir que, además de la serie más general que mencionamos anteriormente, *Farabeuf* es fruto del encuentro fortuito entre la medicina moderna y un pensamiento erótico pagano.

Montaje = Filología

Elizondo juega con el nombre Borges. Pero el experimento de *Farabeuf* no debe confundirse con el infinito o la totalidad del *aleph*. El punto de vista de *Farabeuf* supone el deseo de experimentar la «eternidad de un instante» y, no menos importante, el deseo de alcanzar, tocar o devenir un no-ser. Con esto Elizondo no se propone problematizar, simplemente, la tensión borgeana entre la diacronía de la escritura versus la sincronía de la imagen. Problema que ha sido recodificado por la crítica a través de la noción de «intermedialidad».³ La intervención de Elizondo, usando

³ Algunos trabajos se proponen referenciar y describir el entramado «intertextual», «iconotextual» o «intermedial» de los documentos de la novela (Manzor-Coats, 1986; Reveles 2007; Alberdi 2019). Valeria de los Ríos analiza en profundidad estos elementos entendidos como un «diálogo intermedial» que le permite a Elizondo reflexionar críticamente sobre la relación del cuerpo y de las artes con la modernidad tecnológica: «La mirada de Elizondo en la segunda mitad del siglo XX es crítica, pero al mismo tiempo productiva: en el plano estético literatura, cine y tecnologías están reunidos en un diálogo intermedial. Para Elizondo la originalidad surge no de lo nuevo, sino del cruce entre arte y tecnología, entre escritura y visualidad» (33).



Tiziano, *Amor sacro y amor profano*. Óleo sobre tela, 118 cm x 279 cm, 1515. Ubicación: Galería Borghese, Roma).

los términos de Gilles Deleuze (1967), practica una «inversión del platonismo», en la medida que se interroga por la experiencia de los simulacros, experimenta su potencia y los pone en relación de determinadas fuerzas.

Pregunta Elizondo una y otra vez: «¿De quién es ese cuerpo que hubiéramos amado infinitamente?» o «¿Qué significa ese cuadro, cuyo nombre está inscripto en una lengua desconocida y que, gracias al reflejo en el espejo, tu ocupas el lugar de la enfermera, el lugar de la mujer vestida de blanco?».

El cuadro en cuestión es *Amor sacro y amor profano* de Tiziano. Allí podríamos leer un pensamiento neoplatónico en el que se oponen dos o tres formas del *eros* (el amor espiritual, ideal y eterno; el amor carnal o material-jurídico y, como se ve en el grabado sádico de la fuente, el amor bestial), sin embargo, lo que hace serie con la pregunta de Elizondo es otra particularidad del cuadro: su carecer de nombre «original». Su nombre es una invención no del artista que lo pintó, sino de sus compradores, curadores y estudiosos.⁴ Desde este punto de vista, no son tan impor-

⁴ En el catálogo Borghese ha tenido diferentes nombres: *Belleza sin ornamento y belleza ornamentada* (1613), *Tres amores* (1650), *Mujer divina y profana* (1700), y, finalmente, *Amor sacro y amor profano* (1792 y 1833). La primera mención de la obra con el nombre *Amor profano y amor divino* se produce en el inventario de 1693, aunque los críticos contemporáneos desacreditan la teoría de que se tratan de las personifica-

ciones de los conceptos neoplatónicos de Amor sacro y Amor profano. La lectura de Elizondo, supongo que está influida por la de Erwin Panofsky que en 1939 publica *Estudios sobre iconología*, dedicándole un ensayo a Tiziano. En 1969 le dedicará un libro entero al pintor: *Tiziano: problemas de iconografía*. Para profundizar estas cuestiones ver Wind (1972: 149).

tantes, por lo tanto, las interpretaciones que se juegan en la nominación del cuadro, como señaló Panofsky, cuanto la imposibilidad referencial y semiótica que lo constituye, su vacío nominal. Otra vez: ¿De quién es ese cuerpo...? Como si en esa pregunta por la identidad y por el nombre, se jugara algo mucho más profundo que el restablecimiento de una referencia.

Esa pregunta no podemos entenderla en cualquier tiempo, es decir, en cualquier temporalidad. El tiempo en *Farabeuf* es el del *Aion* –el instante del acontecimiento–, el tiempo en espiral o helicoidal, el que hace que un mismo cuerpo pueda ser una cosa o la otra, simultáneamente, en la misma vida, en un mismo instante. En ese tiempo, la lógica de las causalidades –propias de la cronología– ya no tiene lugar. Lo que tiene lugar es el mundo de los efectos, del puro efecto sin cuerpo ni causa.⁵ En *Farabeuf*

⁵ Para más precisiones, ver *Lógica del sentido* de Gilles Deleuze. Por ejemplo: «Ahora bien, este Aión en línea recta y forma vacía, es el tiempo de los acontecimientos-efecto. Cuanto más mide el presente la efectuación-temporal del acontecimiento, es decir, su encarnación en la profundidad de los cuerpos actuantes, su incorporación en un estado de cosas, tanto más carece de presente el acontecimiento por sí mismo y en su impasibilidad, su impenetrabilidad, sino que retrocede y avanza en los dos sentidos

nunca pasa nada, siempre acaba de pasar –la novela inicia cuando *Farabeuf* está por llegar, y al siguiente párrafo, ya se está yendo; la novela termina con la preparación del teatro instantáneo de *Farabeuf* justo antes de que él esté por llegar–. Como otros libros/obras cruciales del siglo XX –basta pensar en el *Finnegans Wake* (1939) de Joyce o «El jardín de los senderos que se bifurcan» (1941) de Borges–, *Farabeuf* también termina donde comienza, y por lo tanto es esférico, circular, infinito.⁶

Para configurar esa temporalidad Elizondo recurre a diferentes operaciones de montaje que permiten leer en su escritura un método decididamente fotográfico y cinematográfico, pero que remite a su vez a la literatura y al lenguaje, es decir, a la filología.

Varias veces *Farabeuf* alude a un complicado «rebus». El latín *rebus* expresa significar una cosa por otra. El término se convirtió en un principio de la escritura logofonográfica o jeroglífica. Básicamente, se trata de juntar dos ideogramas simples (cuyo dibujo se asemeja a lo que designa) para expresar un concepto abstracto o más complejo. Elizondo encuentra en este fenómeno lingüístico-caligráfico, especialmente en la escritura china, una exposición del principio de montaje y, a la vez, cierta singularidad propia de lo intraducible: «hay muchos términos o palabras» de la escritura china «que no se pueden trasladar en nuestra lengua». «Tristeza» por ejemplo demanda «utilizar dos figuras» (el «corazón» y la «puerta cerrada») que componen, a su vez, una «tercera figura abstracta» que es la «tristeza». Concluye Elizondo «en chino, triste se dice corazón contra puerta cerrada», lo que supone «un principio de montaje. Es lo que

a la vez, objeto perpetuo de una doble pregunta: ¿Qué va a ha ocurrir? ¿Qué acaba de ocurrir? Esto es lo que tiene de angustioso el acontecimiento puro, que siempre es algo que acaba de pasar y que va a pasar, a la vez, nunca algo que pasa. La x de la que se siente que eso acaba de pasar, es el objeto de la “novela corta”; y la x que siempre va a pasar, es el objeto del “cuento”. El acontecimiento puro es cuento y novela corta, nunca actualidad. Es en este sentido que los acontecimientos son signos» (1969: 51)

⁶ Se lee en el cuento de Borges: «Antes de exhumar esta carta, yo me había preguntado de qué manera un libro puede ser infinito. No conjeturé otro procedimiento que el de un volumen cíclico, circular. Un volumen cuya última página fuera idéntica a la primera, con posibilidad de continuar indefinidamente. Recordé también esa noche que está en el centro de Las 1001 Noches, cuando la reina Shahrzad (por una mágica distracción del copista) se pone a referir textualmente la historia de Las 1001 Noches, con riesgo de llegar otra vez a la noche en que la refiere, y así hasta lo infinito. Imaginé también una obra platónica, hereditaria, transmitida de padre a hijo, en la que cada nuevo individuo agregara un capítulo o corrigiera con piadoso cuidado la página de los mayores» (477)

usó Eisenstein en *El acorazado Potemkin*. [...] él juntó dos imágenes que dieron por resultado una tercera de orden abstracto» (Elizondo, 1997).

Seguramente, lo que lee Elizondo de Eisenstein es *The film sense* (1942, Harcourt, Brace & Co.), en inglés, probablemente. No obstante, apenas un año después de la publicación, Victoria Ocampo se encontraba traduciendo el libro del cineasta, ofreciendo el primer capítulo «Palabra e imagen» en el número 106 de *Sur*, en agosto de 1943. Es interesante apreciar cómo Eisenstein para explicar la idea de montaje («tendencia a unir dos o más objetos o cualidades independientes») recurre a *The Hunting of the Snark* de Lewis Carrol, para introducir la invención de «la palabra “portmanteau”» (37), es decir, las palabras fusionadas o espejos, y agrega «Todos los idiomas poseen sus practicantes de “portmanteau”... el lenguaje norteamericano lo tiene a Walter Winchell. Donde más ha sido empleada la palabra “portmanteau” es, evidentemente, en *Finnegans Wake*» (37). La traductora agrega como nota al pie una referencia al texto «Joyce y los neologismos» (*Sur*, nº 62), donde Borges ya había reflexionado y enumerado algunas de las muchas *portmanteau words* de *Finnegans Wake*. En la misma nota Borges se refiere a neologismos similares que aparecen en las literaturas de todos los tiempos, desde Shakespeare, Gracián y Fischart hasta Laforgue, Groussac, Swinburne. En la serie se presiente *Farabeuf*, solo que habría que agregar que lo *portmanteau* no reside en una series de palabras, sino que es un efecto producido por un montaje más radical, heterogéneo, que atraviesa el conjunto de los materiales de la novela.⁷

En 1963, además de sus *Diarios*, Elizondo comienza un *Cuaderno de escritura* en el que anota su nueva obsesión –barthesianísima–, escribir una novela que sea, a su vez, una *Teoría de la novela*, dos décadas después ese texto se publicaría como *Camera lucida* (1983). Ese «Aparato» que elige Elizondo –y Barthes– para titular su libro, se diferencia de la cámara fotográfica por su carácter instantáneo pero virtual, en palabras de Elizondo:

la imagen no se forma en realidad sobre el papel sino en un punto situado entre el ojo y la mano del dibujante, presumiblemente en

⁷ Agradezco a Raúl Antelo por la lectura de este trabajo y estos gentiles envíos.

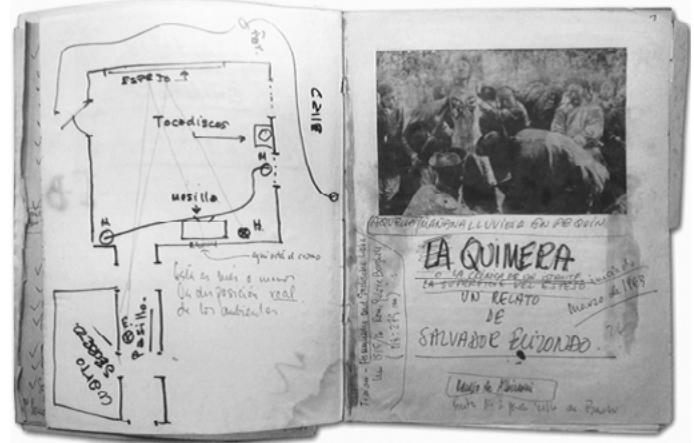
ese punto llamado la «mente», y tal vez en un punto dentro de ese punto que es o sería el foco de la atención, el punto en que la inquietante perspectiva de la cámara clara se enfoca y equilibra con la del fantasma cuya imagen tratamos de apresar con el lápiz, en la mano (Elizondo, 1983: 73).

El punto dentro del punto, es justamente la idea de tiempo dentro del tiempo que Deleuze utiliza para explicar los simulacros de Lucrecio en *Lógica del sentido* (1969). En todo caso, ese «aparato» le da a Elizondo un pensamiento que volcará, naturalmente, en *Farabeuf* (1965). ¿Qué es la imagen de *Farabeuf*, el complicado *rebus* de la novela, sino una experiencia fantasmagórica? Dice una de las voces del relato:

Un recuerdo incompleto, provocado por un signo incomprendible trazado en el vaho del cristal de la ventana (o acaso se trataba de una mirada que, bajo la lluvia, se había fijado, como la imagen de una placa fotográfica, sobre aquella ventana), la mirada penetrante de un hombre que provoca recuerdos de experiencias que nunca hemos vivido y que, encontrada bajo la lluvia, a través de un vidrio empañado, nos inmoviliza, lo inmoviliza todo, los objetos y las máquinas (Elizondo, 1965: 141)

La novela parece un monólogo, pero es en realidad un diálogo –una cita, dice el texto– entre dos entidades encerradas en una habitación.⁸ Todo transcurre allí. Incluso, los elementos que parecen salir de ese escenario –la foto del supliciado y la historia-foto de la playa– son elementos narrativos que están en la habitación dentro de un libro – el del doctor Farabeuf, el *Precis de manuel opératoire*– y con los cuales estas entidades se relacionan. En el tercer párrafo se nos presenta el espejo, de marco dorado del que se nos habla como si fuera un objeto singularísimo, quizás con valor histórico, quizás identificable. Los fenómenos visuales que genera el espejo no suponen una puesta en abismo, sino la apertura de una dimensión contigua, la de los simulacros. Por lo tanto, el punto de vista imposible de la narración es el del espejo, y lo que se nos narra es la historia –cual diálogo platónico– de sus simulacros, es decir,

⁸ Hay críticos que dicen que son «tres» los actantes de la novela. El «El o Farabeuf», «Ella o la amante» y «Ella o la enfermera». Lo que es curioso, porque con ese mismo criterio podríamos decir que El y Farabeuf son ya dos actantes, sobre todo en el final del texto. En todo caso, la novela dice claramente que se trata de una cita entre dos entidades.



Uno de los cuadernos preparatorios de la novela.
Fuente: *Farabeuf*, edición aniversario (2015).

de los reflejos que ese espejo y los vidrios capturaron en un instante, un día lluvioso. Arquitectura que Elizondo dibujó cuando escribía la novela.

La potencia del pensamiento

Frente a la cámara lúcida vuelta habitación, se produce un abigarramiento neobarroco de cachivaches: ya mencionamos el cuadro de Tiziano, la fotografía del Leng Tch'e, y el *Manual de cirugía* de Farabeuf, pero también el *I Ching*⁹ y la ouija, el mural de *Le bois sacré* de Pierre Puvis de Chavannes, el retrato de Charles Baudelaire por Etienne Carjat, la escultura el «Hermafrodita durmiente» de la Villa Borghese, los estilos del medallista Pisanello, las esculturas de Luca Della Robbia y Pietro Lombardo y la mención a una pintura de Pierre-Paul Prud'hon que no existe, pero que, sin embargo, su estilo hace serie con el imaginario pictórico de la habitación. Sobre todo el reiterado empleo del rojo en cuadros como *Innocence Preferring Love to*

⁹ El estudio archivístico-iconográfico que acompañó la edición del cincuenta aniversario de la novela, titulado *Farabeuf, iconografía de una gestación*, nos permite ver que la biblioteca de Elizondo cuenta con una edición del *I ching* del año 1960. Y enseña, además, los apuntes de una conferencia que el escritor dio sobre el *I ching* en el año 1976, encontrada justamente dentro del libro. Podríamos pensar, entonces, que la importancia del *I ching* en *Farabeuf* podría tener una relevancia mayor que permanece todavía inopinada. En el archivo permite ver el interés del *I ching* en la medida que, antes que la fotografía, es un dispositivo que permite preguntarse por el instante: «¿cómo está el mundo? [...] ¿en dónde y cómo estamos ahora?» (26)

Wealth (1804) hace serie con el rojo sangre del cuadro de Tiziano.

La operación de Elizondo va más allá de una simple experimentación intermedial, pues su diagrama tan metafísico como arquitectónico implica transformar a todos estos objetos plástico-verbales –siguiendo la lógica gongorina– en un pensamiento al cuadrado, es decir, un metlenguaje condensado, un ideograma.

Lo que Elizondo quiere probar, dice Sarduy, «es la presencia del significado, probar que todo significativo no es más que cifra, teatro, escritura de una *idea*, es decir, *ideo-grama* [...] Se trata de una filología metafórica que pregunta ¿Qué dio lugar al grafo, de qué realidad cada letra es jeroglífico, qué esconde y ausenta cada signo?: esa es la pregunta de *Farabeuf*» (Sarduy, 30). ¿No convendría pensar esa intervención antes que como una «filología metafórica», en los términos de una «filología de la imagen»? (Link, 2015). Es decir, una práctica de lectura que borra las fronteras no sólo de lo literario, sino de la práctica de escritura al crear un pensamiento a través del montaje con una variedad heterogénea de lenguajes, medios, tecnologías y dispositivos. Se trata de una práctica que desde nuestro presente posfilológico podemos entender como post-historicista, post-positivista, post-deconstructiva y, sobre todo, como una *ciencia de la vida* (Ette, s/p), o de lo que en los textos *vive todavía* (Link, 2015).

Ciertas lecturas hacen de *Farabeuf* una experiencia excesivamente abstracta y extremadamente conceptual. No es casualidad que la novela se publica el mismo año que Joseph Kosuth inventa su «Una y tres sillas». Pero el alcance de *Farabeuf* es mucho mayor que jugar con los objetos materiales, su representación visual y su significado conceptual: al llevar la escritura a su dimensión plástica y geométrica, al representar el instante como esquema, al poner en relación todos los textos a través del azar y el capricho de los diagramas trazados por la escritura y la imaginación, Elizondo ha logrado que las imágenes piensen, que hablen por sí solas a través de una serie, que entren en una resonancia que le es propia más acá de toda aura, más allá de lo que vemos y lo que nos mira. En suma, que recuperen una *fuerza*.

«Anapoyesis», tercer apartado de la «Antecámara» de *Camera lucida*, se basa en la idea de que todo, absolutamente todo se reduce a energía, y la energía se encuentra en grado máximo en las creaciones poéticas, sobre todo en las inéditas o inconclusas que no han sido consumidas por los autores y los lectores.

En el relato, el profesor Pierre Émile Aunabel fija su domicilio en el departamento que ocupó el Mallarmé. Para probar su teoría construye un aparato, al que llama «Anapoyetrón» que «convierte o traduce ese lenguaje en energía», y se dedica a buscar fragmentos de poemas del maestro francés, que él piensa se encuentran en paredes, rincones y resquicios de la morada que habitó el autor de *Igitur*. Un día el noticiero anuncia la muerte del académico «causada por una descarga de enorme potencia».

Esta preocupación por el pensamiento de la imagen (y su potencia) le llega a Elizondo mediada por el cine francés. La toma específicamente de *El año pasado en Marienbad* (1961), dirigida por Resnais y guionada por Robbe-Grillet. La pregunta ¿Recuerdas? que en *Farabeuf* aparece casi una centena de veces, es una huella filológica de una serie que para completarse necesita de *La invención de Morel* (1944) de Bioy Casares, texto que avivó la imaginación de Robbe-Grillet. Recordarán que la *nouvelle* de Bioy termina con el fugitivo que, tras componer su teatro –biodrama deberíamos decir ahora– formula su último deseo, llegar al cielo de la consciencia de Faustine, su amada, una imagen, después de eso muere. Ese último deseo para un lector futuro es acogido, justamente, por Robbe-Grillet: y hace que «El» persiga a «Ella» por la mansión y los jardines de un hotel barroco instándola a recordar.

Este pensamiento inspirado por las imágenes, el erotismo y la muerte son dimensiones bastante evidentes en *Farabeuf*, y exponen una faceta de la novela volcada hacia lo material y lo viviente. En *La invención de Morel* la máquina mortuoria es evidente. Ahora bien, ¿Cuál es la máquina mortuoria en *Farabeuf*? ¿La tortura china? ¿La cirugía moderna? ¿La fotografía? ¿Hay algo así como una máquina mortuoria en *Farabeuf*? Si bien es indudable la presencia de una reflexión sobre la máquina en la novela, se trata de una cuestión para nada taxativa.

En 2007, un año después de la muerte de Elizondo, Gerardo Villegas encuentra en la oficina del escritor su única película, perdida a la fecha, proyectada oficialmente una única vez en 1965 antes de ser enlatada y archivada en el estudio del escritor por más de 40 años: *Apocalypse 1900*.

En *Apocalypse 1900* el montaje pone en una contigüidad inmediata la invención de la luz y la invención de la silla eléctrica... El medimetraje se terminó en 1963 y se proyectó una única vez en 1965. Dos años después Andy Warhol iniciaba su serie *Gran silla eléctrica*. Donde hace algo similar –y por eso más aterrador– a lo que había hecho con la Marilyn. Pero el concepto de Warhol es completamente diferente al de *Farabeuf*: él cree que como la repetición de la imagen anula su valor emotivo, va a reproducirla de un modo tan banal para que, esa transgresión, restablezca de alguna manera su horror. El concepto de la imagen del suplicado es todo lo contrario: su poder es sobrenatural, hipnótico y, en última instancia, curativo. ¿Pero qué hace Elizondo con esa imagen? Armar una serie. Las imágenes de la cirugía –es decir, el discurso médico, las invenciones científicas– entran en una resonancia con la tortura, el sacrificio, la religión y el discurso amoroso. Esto queda claro en *Apocalypse*: las imágenes pertenecen al libro del Dr. Farabeuf y a la revista *La Nature*, magazine francés nacido en el último cuarto del siglo XIX que estaba dedicado a los avances científicos, es decir, a la *invención*: motores a vapor, la electricidad, la fotografía, la bicicleta, el teléfono, el globo aerostático. Gran parte de la banda sonora es *Orfeo en los infiernos* de Jacques Offenbach. Pieza dramática, pero que apropiada por el ámbito de cabaret, popularizada con el nombre «Cancan», adquiere un carácter jocoso. Esa dualidad es la que se imprime sobre el amor y el erotismo en el film: un costado terrorífico y otro jocoso o vulgar. La voz masculina del film es de Buñuel, que nos recita fragmentos de Baudelaire, Lautrémont, Bataille, Breton y Proust.

Todo este montaje se resume en una escena. El impulso de la humanidad por ir más lejos pone en una relación análoga las máquinas con el ir más adentro de la medicina en la apertura del cuerpo, esa otra máquina. ¿Y después? ¡El amor! ¿Y después? El apocalipsis, una tierra poblada

de monstruos. ¿Qué hará el ser humano frente a los monstruos de la razón y del progreso? El film prefiere callar.

Vitalismo y fuerzas de la imagen

Como vemos, *Apocalypse 1900* clarifica aquello que en *Farabeuf* parecía difuso, y, a la vez, *Farabeuf* avanza sobre aquello que *Apocalypse* deja abierto. Es como si los textos fueran necesariamente complementarios, cada uno es pretexto, pero también postfacio del otro.

Farabeuf, después de *Apocalypse* se presenta como una intervención documental. Mucho antes que nuestras agendas estéticas y críticas se vean afectadas por eso que Hall Foster llamó «impulso» archivístico (2004), Elizondo entendió que poco era lo que tenía que escribir. Como repite el film: «todo inventado, todo inventado...». Por eso, su tarea era montar, componer, garabatear sobre documentos, en suma, mostrar. Por eso *Farabeuf* es una intervención de *archivo* con un efecto claramente *anarchivístico*,¹⁰ porque al profundizar en su campo de operaciones el montaje y la intervención de documentos heterogéneos, se encuentra interrogando la ley de lo que puede ser dicho, los regímenes de enunciación y de visibilidad que establecen lo que los sujetos podemos decir y escuchar, ver y oír, y la lógica clasificatoria que ordena los discursos y las prácticas dentro de los ámbitos de normalidad y locura (Foucault, 1968 y 1969; Deleuze, 1986). El mismísimo Elizondo vivió en carne propia esas prácticas de exclusión cuando fue internado en un hospital psiquiátrico y tratado con electroshocks debido al abuso de sustancias como marihuana y opio. Sustancias que, como escribió en 1962 en la revista *S.nob*, suponían al igual que el erotismo una tentativa de alcanzar el éxtasis.

Los problemas de *Farabeuf* no son, como reza un texto crítico, mayormente intermediales o intertextuales, es decir, el clímax de su experimento o interrogación no se dirime en la tensión estética (o ambivalencia) entre los elementos diacrónicos o verbales y los elementos sincrónicos

¹⁰ Para una revisión del concepto y las prácticas *anarchivísticas* ver el minucioso libro de Maximiliano Tello (2018) y el artículo de Daniel Link y Rodrigo Caresani (2018).

o visuales. El problema de *Farabeuf* atraviesa lo viviente y está en todas partes: en la pintura renacentista, en los murales neoclásicos del XIX, en la poesía simbolista, en una alegoría antigua, en una fotografía de un supliciado. Como el Warburg de *El ritual de la serpiente* o el Dalí de *El mito trágico de El angelus de Millet*, Elizondo persigue un motivo, una *phatosformel* a partir de una lógica muy similar al método paranoico surrealista. Al igual que ellos, cree que hay determinadas fuerzas que se expresan en motivos verbales, pictóricos, fotográficos e ideogramáticos. Pero no fuerzas cualesquiera, fuerzas cuya cita concertan a lo largo de las edades, una y otra vez.

Como sabemos, para Giorgio Agamben en *Experiencia y pobreza*, todos los días la experiencia se destruye en la ciudad moderna. O, para Primo Levi, Auschwitz no ha dejado de suceder, pues vivimos en estados de excepción en los que el horror parece ser la norma. A esa fuerza terrible que se materializa en una tortura, en una condena de muerte o en la vida cotidiana, *Farabeuf* le opone otra fuerza: el erotismo.

Justamente, lo único que falta al montaje cinematográfico de *Apocalipsis* es la foto del supliciado y esa es, quizás, la repuesta de Elizondo al fin del mundo con el que se encuentra el film. Es decir, la respuesta al horror. *Farabeuf*, al igual que la obra de Mario Bellatin, utiliza el horror como escudo contra el horror (y quizás esa invención de Bellatin no es sino una lección que aprendió de Elizondo).

En 1925, Bataille comienza a psicoanalizarse por Adrian Borel, quien le «receta» la fotografía del Leng Tch'e, a efectos de producir una mortificación de los sentimientos y una liberación del tabú del conocimiento erótico. El rostro del supliciado le recuerda a Bataille la verdad de un gesto que él creyó asociar al rapto místico. Recordarán a la Santa Teresa gozosa, que Elizondo descubrió con gracia a sus veintipocos. En los márgenes del éxtasis divino, Bataille lee la aparición de un instante en el que el placer se confunde con el dolor y el éxtasis sexual con la muerte absoluta. En términos gestuales y en términos de experiencia: Erotismo es análogo al Sacrificio. Según Sontag, semejante visión del dolor es extrañísimo para la modernidad. Pues diside de la lógica del «fortalecimiento» que las experiencias de dolor y del trauma provocan,

es decir, la anestesia. Eso que tan bien explicó Susan Buck-Morss en ensayo «Estética y anestesia» (1992).

En *La experiencia interior* Bataille confiesa que amaba contemplar esta imagen pues al verla arruinaba en él aquello que se oponía a su propia ruina: el instinto de conservación. En la contemplación Bataille se identifica con el supliciado y logra performar su propia muerte y, con eso, vencer su instinto de conservación y, finalmente, comenzar a escribir: devenir. ¿Este sería el «teatro instantáneo» de *Farabeuf*?¹¹

Este pensamiento que conocemos bien por Freud y su «Más allá del principio del placer» (1920), no hubiera sido posible sin Sabina Spielrein, que en «La destrucción como causa del devenir» (1912) formuló el concepto de «pulsión sádica y destructiva». En ese texto, Spielrein cita, por ejemplo, a Nietzsche para interpretar los elementos constructivos de sus pacientes esquizofrénicos:

¿Dónde está la belleza? Allí donde uno tiene que querer con toda la fuerza de voluntad; allí donde uno quiere amar y perecer, para que tal imagen deje de ser nada más que imagen. Amar y perecer; desde todas las eternidades lo uno está ligado a lo otro.¹²

Farabeuf es la construcción de un devenir terrible: el supliciado eres tú. El montaje, por un lado, hace que la imagen del horror haga resonar en las otras imágenes su naturaleza bárbara. Y, según esa inversión, la imagen destructiva encuentra su potencia constructiva.¹³ Crea una

¹¹ En ese sentido, lo que lee Elizondo en Bataille no es la idea heterosexista de transgresión –pues transgredir lo que la ley prohíbe implica una asunción previa de la ley– que según Didier Eribon atraviesa el pensamiento de Bataille, sino la fuerza erótica entendida como el motor de la *ascesis*, lo que involucra una inquietud, una práctica, un cuidado de sí y, por consiguiente, una moral de lo minoritario que crea una comunidad para todos aquellos que no tienen comunidad (37-40). Algo que si bien puede pensarse a partir de algunos ensayos de Bataille, siguiendo el planteo de Eribon, es mucho más afín con la literatura de Genet.

¹² Se trata del fragmento titulado «Del inmaculado conocimiento» de *Así habló Zaratustra*.

¹³ Esta lógica de inversión es una idea que apenas unas décadas atrás había sido recuperada por Borges a partir de León Bloy en una nota publicada en marzo de 1940 en *Sur*, y luego recogida en *Otras inquisiciones* (1952) titulada «El espejo de los enigmas». En la nota, Borges recupera una serie de interpretaciones realizadas por Bloy del famoso versículo de Corintios I, 13:12: «Videmus nunc per speculum in aenigmate: tunc autem facie ad faciem. Nunc cognosco ex parte; tunc autem cognoscam sicut et cognitus sum». Cito a Borges (que a su vez cita a Bloy): «La tercera es de una carta escrita en diciembre: “Todo es símbolo, hasta el dolor más desgarrador. Somos durmientes que gritan en el sueño. No sabemos si tal cosa que nos aflige no es el principio secreto de nuestra alegría ulterior. Vemos ahora, afirma San Pablo, *per speculum in aenigmate*, literalmente: en enigma por medio de un espejo y no veremos de otro

empatía radical y terrible, no ya individual, sino comunitaria: «Ese rostro contiene todos los rostros. Ese rostro es el mío», leemos sobre el final de *Farabeuf*.

Esa es quizás la luz de *Farabeuf*... Ante una modernidad que sublima las fuerzas primitivas del hombre, las fuerzas del erotismo, las que nos hacen escapar de la lógica de medios y fines del capitalismo, y acercarnos a las potencias de los medios puros, la experiencia de *Farabeuf* recupera un vitalismo y una filología de las imágenes, un rito diferencial –no sacralizador–, que nos impulsa a volver a mirar-leer de nuevo. *Farabeuf* no crea nada, apenas se propone practicar un *eros en la imagen*, que nos permita *recordar*... Recordar lo inmemorial, recordar aquello que es imposible de ser recordado.

Bibliografía

- Antelo, Raúl. *Archifilologías latinoamericanas. Lecturas tras el agotamiento*. Córdoba: EDUVIM, 2015.
- Alberdi, Begoña. «Salvador Elizondo: iconología del cuerpo y el dolor». *Revista Laboratorio*, 12, 2019.
- Borges, Jorge Luis. *Obras completas (1923-1972)*. Bs. As.: Emecé, 1974.
- Buck-Morss, Susa. «Estética y anestesia: Una reconsideración del ensayo sobre la obra de arte» *Walter Benjamin, escritor revolucionario*. Traducción de Mariano López Seoane. Bs. As.: Interzona, 2005 [1992].
- Deleuze, Guilles. *Diferencia y repetición*. Bs. As.: Amorrortu, 2009 [1967].
- *Lógica del sentido*. Traducción de Miguel Morey. Edición Electrónica de www.philosophia.cl / Escuela de Filosofía Universidad ARCIS, 1969.
- *Foucault*. Traducción de José Vázquez Pérez. Barcelona: Paidós, 1987 [1986].
- De los Ríos, Valeria. «Imaginario apocalíptico, cuerpo y tecnología en *Apocalypse 1900* y *Farabeuf o la crónica de un instante* de Salvador Elizondo». *Estudios* 20, 39, 2012, pp. 19-37.
- Elizondo, Salvador. *Farabeuf o la crónica de un instante*. Edición 50° aniversario. México: Colegio nacional, 2015.
- Cuaderno iconográfico
- *Diarios 1945-1985*. Prólogo, selección y notas de Paulina Lavista. México: Fondo de Cultura Económica, 2015.
- «El más allá de la escritura. Una entrevista con Salvador Elizondo». Entrevistadora: Silvia Lemus. *Nexos*, 238, 1997 (octubre). Disponible: <http://www.nexos.com.mx/?p=8572>, 26/09/2016
- *Camera lucida*. México DF: Editorial Joaquín Mortiz, 1983.
- Ette, Ottmar et al. *La filología como ciencia de la vida*. Berlin: Universidad Iberoamericana, 2015.
- Eribon, Didier. *Una moral de lo minoritario. Variaciones sobre un tema en Jean Genet*. Trad. Jaime Zulaika. Barcelona: Anagrama, 2004.
- Foster, Hall. «An Archival Impulse», *October*, 110, 2004.
- Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 1968.
- *La arqueología del saber*. México: Siglo XXI, 1979 [1969].
- Hamacher, Werner. *95 tesis sobre filología*. Bs. As.: Miño y Dávila Editores, 2011

modo hasta el advenimiento de Aquel que está todo en llamas y que debe enseñarnos todas las cosas». La cuarta es de mayo de 1904. «*Per speculum in aenigmate*, dice San Pablo. Vemos todas las cosas al revés. Cuando creemos dar, recibimos, etc. Entonces (me dice una querida alma angustiada) nosotros estamos en el cielo y Dios sufre en la tierra». La quinta es de mayo de 1908. «Aterradora idea de Juana, acerca del texto *Per speculum*. Los goces de este mundo serían los tormentos del infierno, vistos al revés, en un espejo.» (721). El último fragmento en el que Borges cita a Bloy resume el drama de *Farabeuf*: «Otro: "No hay en la tierra un ser humano capaz de declarar quién es, con certidumbre. Nadie sabe qué ha venido a hacer a este mundo, a qué corresponden sus actos, sus sentimientos, sus ideas, ni cuál es su nombre verdadero, su imperecedero Nombre en el registro de la Luz... La historia es un inmenso texto litúrgico donde las iotas y los puntos no valen menos que los versículos o capítulos íntegros, pero la importancia de unos y de otros es indeterminable y está profundamente escondida"» (722). Borges concluye: «León Bloy postula ese carácter jeroglífico —ese carácter de escritura divina, de criptografía de los ángeles— en todos los instantes y en todos los seres del mundo. El supersticioso cree penetrar esa escritura orgánica: trece comensales articulan el símbolo de la muerte; un ópalo amarillo, el de la desgracia... Es dudoso que el mundo tenga sentido; es más dudoso aún que tenga doble y triple sentido, observará el incrédulo. Yo entiendo que así es; pero entiendo que el mundo jeroglífico postulado por Bloy es el que más conviene a la dignidad del Dios intelectual de los teólogos» (722). Esa idea marcará la obra de Borges, y en «Del culto a los libros» (1951) concluirá: «El mundo, según Mallarmé, existe para un libro; según Bloy, somos versículos o palabras o letras de un libro mágico, y ese libro incesante es la única cosa que hay en el mundo: es, mejor dicho, el mundo mismo» (716).

- Manzor-Coats, Lillian. «Problemas en “Farabeuf” mayormente intertextuales». *Bulletin hispanique*, 88, 1986, pp. 465-476.
- Paz, Octavio. «El signo y el garabato». en Salvador Elizondo. *Farabeuf o la crónica de un instante*. Ed. Salvador Elizondo. Edición 50° Aniversario. México: Colegio Nacional, 2015 [1968].
- Reveles, Patricia. «Para una lectura iconotextual de Farabeuf de Salvador Elizondo». *TRANS*, 4, 2007. <https://doi.org/10.4000/trans.212>
- Sarduy, Severo. *Escrito sobre el cuerpo*. Buenos Aires: Sudamericana, 1969.
- Sontag, Susan. «Sade y Bataille», *Revista de la Universidad de México*, 3-4, 1977.
- Wind, Edgar. *Los misterios paganos del Renacimiento*. Madrid: Alianza Ed., 1972.

Brutales acoplamientos. Oswaldo Lamborghini, artista (visual)

Paola Cortes Rocca*

Recibido: 10.02.2023 — Aceptado: 24.04.2023

Titre / Title / Titolo

Accouplements brutaux. Oswaldo Lamborghini, artiste (visuel)
Brutal Hook-up. Oswaldo Lamborghini, (visual) artist
Accoppiamenti brutali. Oswaldo Lamborghini, artista (visivo)

Resumen / Résumé / Abstract / Riassunto

En los 80s Oswaldo Lamborghini produce lo que podría llamarse “la obra visual”: dibujos hechos con marcadores, lapiceras y otros útiles escolares, primorosos collages fabricados con publicaciones pornográficas demodé, emplastos compuestos por materiales de origen dudoso. De estos años data el *Teatro proletario de cámara* y la obra “objetual” (cigarreras, cajitas, tapas de cuadernos que luego usaba un poco, hasta aburrirse y pasar al siguiente). La pasión por la materialidad del significante, la literalidad que palpita en la escritura lamborghiniense se redibuja en esta tarea que lo ocupa durante sus últimos años de vida en Barcelona. Este ensayo aborda esa producción, con la convicción de que ese archivo hecho de imágenes y objetos no revela un quehacer anecdótico y paralelo, sino un brutal acoplamiento entre escritura y visualidad que reenfoca la poética lamborghiniense en el marco de los campos expandidos por las vanguardias de la segunda parte del siglo XX.

Dans les années 80, Oswaldo Lamborghini a réalisé ce que l'on pourrait appeler des «œuvres visuelles»: dessins réalisés avec des feutres, stylos et autres fournitures scolaires, collages exquis réalisés avec des publications pornographiques périmées, plâtres composés de matériaux d'origine douteuse. Le *Teatro proletario de cámara* et l'œuvre «objective» (étuis à cigarettes, boîtes, couvertures de cahiers qu'il utilisera un peu plus tard, jusqu'à ce qu'il s'ennuie et passe au suivant) datent de ces années. La passion pour la matérialité du signifiant, la littéralité qui bat dans l'écriture de Lamborghini est redessinée dans cette tâche qui l'a occupé pendant ses dernières années de vie à Barcelone. Cet essai aborde cette production, avec la conviction que cette archive

faite d'images et d'objets ne révèle pas une tâche anecdotique et parallèle, mais un couplage brutal entre écriture et visualité qui recentre la poétique de Lamborghini dans le cadre des champs élargis par l'avant-garde de la deuxième partie du XXe siècle.

In the 80s, Oswaldo Lamborghini produced what could be called his “visual work”: drawings made with markers, pens and other school supplies, exquisite collages made with out-of-date pornographic publications, plasters composed of dubious materials. The *Teatro proletario de cámara* and the “objetual” work (cigarette cases, boxes, notebook covers that he later used a little, until he got bored and moved on to the next) dates from these years. His passion for the materiality of the signifier and the literality that palpates in his writing finds a new path in this task that occupies him during his last years in Barcelona. This essay addresses this production, with the conviction that this archive composed by images and objects does not reveal an anecdotal and parallel task, but a brutal hook-up between writing and visuality that refocuses Lamborghini's poetics within the framework of the expanded field opened by the avant-garde of the second part of the 20th century.

Negli anni '80 Oswaldo Lamborghini realizza quella che si potrebbe definire “opera visiva”: disegni realizzati con pennarelli, penne e altro materiale scolastico, curatissimi collages realizzati con vecchie pubblicazioni pornografiche, gessi composti da materiali di dubbia provenienza. Risale a questi anni il *Teatro proletario de cámara* e la opera “oggettuale” (portasigarette, scatole, copri quaderni usati appena prima di passare all'oggetto successivo). La passione per la materialità del significante, la letteralità che palpita nella scrittura di Lamborghini si ridisegna in questo lavoro che lo occupò durante i suoi ultimi anni di vita a Barcellona. Questo saggio si occupa di questa produzione, nella convinzione che questo archivio fatto di immagini e oggetti non riveli un compito anecdotico e parallelo, ma un accoppiamento brutale tra scrittura e visualità che rifocalizza la poética di Lamborghini nel quadro dei campi espansi dalle avanguardie della seconda metà del XX secolo.

* Universidad Nacional de las Artes, Argentina

Palabras clave / Mots-clé / Keywords / Parole chiave

Archivo, nuevos materialismos, autoría, residualidad, giro visual.



Archive, nouveaux matérialismes, paternité, résidualité, virage visuel.



Archive, new materialisms, authorship, residuality, visual turn.



Archivio, nuovi materialismi, paternità, residualità, svolta visiva.

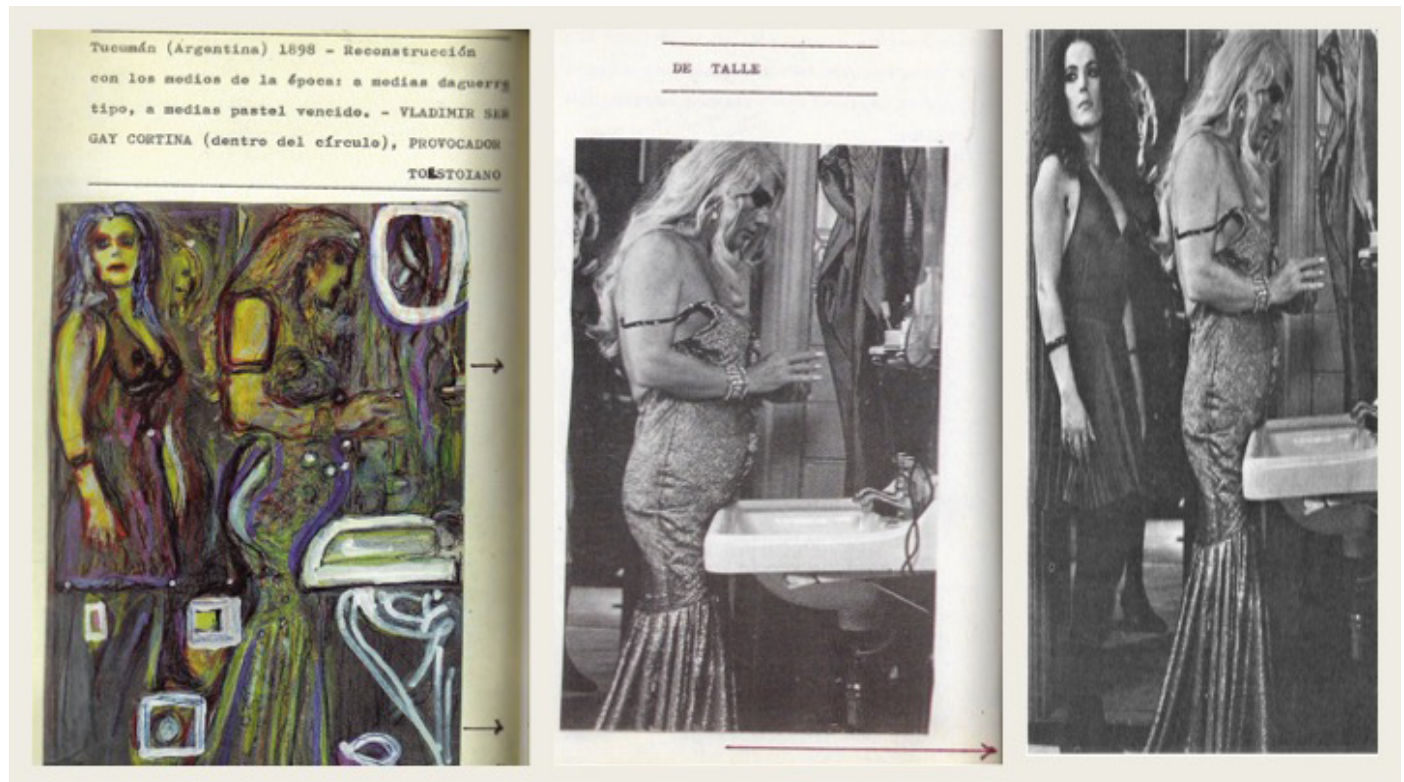


1. El archivo en cuestión

En el *Teatro proletario de cámara*, la obra que Osvaldo Lamborghini confecciona durante su estadía en Barcelona a mediados de los años 80s, hay una secuencia que se despliega en tres páginas con un pie de foto ubicado antes, es decir, a la cabeza de las imágenes. Esas las líneas

tipeadas a máquina que ofician de título dicen “Tucumán (Argentina) 1898 – Reconstrucción con los medios de la época: a medias daguerrotipo, a medias pastel vencido”. Lo que la cabeza –de foto– proyecta no es, como ocurre tantas veces, lo que el cuerpo –de la pieza – ejecuta. Lo que vemos luego, es decir, de inmediato, es un tríptico que de ningún modo reconstruye el universo finisecular del noreste argentino como promete la escritura que lo encabeza.

Esta pieza pertenece a lo que hoy conocemos como el archivo Lamborghini. Ese archivo abarca lo que podría lo llamarse “la obra visual”: dibujos hechos con marcadores, lapiceras y otros útiles escolares, primorosos collages fabricados con publicaciones pornográficas demodé, emplastos compuestos por materiales de origen dudoso. También la llamada obra “objetual”: cigarreras, pequeñas cajitas de fósforos decoradas y destinadas a fines inciertos, tapas de cuadernos que luego usaba un poco, hasta aburrirse y pasar al siguiente. Y también el *Teatro proletario de cámara*, ocho carpetas con páginas móviles que



hoy llamaríamos rápida y provisoriamente una obra intermedial: entre lo escrito y lo visual pero también entre el libro nacido para la reproducción, la manipulación y la lectura y el objeto único vedado al tacto y para mostrarse siempre protegido por una vitrina. La muerte del escritor en 1985 constituye el archivo como tal y lo vuelve una serie finita de piezas que quedaron, una suerte de resto que preservan los que lo sobreviven y que pasa de mano en mano como patrimonio o legado. Tal es así que luego de la muerte en 2016 de Hanna Muck, su última pareja, ese archivo fue traído a Argentina en varias valijas por su hija Elvira.¹ Es, justamente en este doble desplazamiento –de Barcelona a Buenos Aires y desde el domicilio particular de la hija a los espacios de guardado y la página web del IIAC– que ese conjunto de papeles y objetos, carpetas y cuadernos se consolida como archivo, en tanto fondo o acervo, pero también en la medida en que involucra las otras acepciones con las que el Consejo Internacional de Archivos define este término: institución responsable de su conservación y espacio físico, edificio o depósito, que lo aloja (Nazar y Pak Linares, 2006-2007: 213).

Quisiera, entonces, entrar al archivo Lamborghini a partir de ese artefacto específico que es el *Teatro proletario de cámara*, y, en particular, a partir de esta pieza, que promete una reconstrucción fallida y así nos habla de las promesas incumplidas –o cumplidas de otro modo– no sólo del documento y del archivo sino de todo documento y todo archivo. La pieza condensa una escena en la que la escritura promete y la imagen no cumple pero sí escenifica, en esa promesa incumplida, late lo que siempre estuvo ahí como motor de la escritura.

El archivo Lamborghini no completa la obra literaria arimándole una práctica otra, visual y pictórica u obje-

tual, ni transforma el nombre del autor volviéndolo un practicante de la inespecificidad de lenguajes y soportes, un precursor de la tan celebrada intermedialidad de nuestros días. Por supuesto esto también ocurre, pero el archivo que aparece ante nuestros ojos como tal –pero que siempre existió como cúmulo de páginas escritas y pintadas– produce menos un efecto de pieza faltante de un inmenso rompecabezas o de redondeo de una totalidad que está en el horizonte del afán archivero y más un efecto de paradójica recursividad. Para decirlo de otro modo: el archivo Lamborghini, la obra visual y objetual, más que sumar aspectos o completar la obra lamborghineana, la vuelve a gestar.

Las piezas del archivo Lamborghini salen del tallercito que Osvaldo monta en el departamento de Barcelona y que, más que un taller, será una habitación tomada por la cama y la pila de papeles tal como lo muestran las fotografías más emblemáticas de este momento.² Sin embargo, si ese espacio se bautiza taller es porque inaugura la gestación de la obra visual, tal como lo describe en su correspondencia:

Me puse un tallercito para pintar todo el material porno que consumo. Es eclesial. Las caras best-celestiales de las mujeres gozando, ardiendo en technicolor –mal impreso en España, es decir, impreso por Goya: rojo chorreado de la vulva sobre el peligro (pene) amarillo. Delicias expresionistas (citado en Strafacce, 798)

Así, la producción visual tiene dos mitos de origen o dos orígenes míticos: el de la infancia (narrado por César Aira en “Las dos fórmulas”), cuando el niño Osvaldo le pide a sus padres que lo manden a estudiar pintura –y no idiomas como se estilaba entre las familias de clase media– y el del encierro barcelonés, en el que el adulto recluido –por decisión personal o para evitar los proble-

¹ Gracias a la gestión que realizamos con Agustina Pérez, Elvira Lamborghini firmó, a comienzos de 2018, un contrato con la Universidad Nacional de Tres de Febrero para dejar este material en guarda en el Instituto de Investigaciones IIAC de la Universidad Nacional de Tres de Febrero, donde bajo la dirección de Martín Paz se ha realizado una labor de catalogación, preservación y digitalización que permite la consulta de investigadores y el acceso online al público general a través de la página de la institución: <https://archivoiac.untref.edu.ar/>. Antes de su viaje a Argentina, las piezas se exhibieron en Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA) en la muestra “Osvaldo Lamborghini. Teatro proletario de cámara”, comisariada por Valentín Roma e inaugurada el 30 de enero de 2015. El catálogo de la muestra incluye textos de César Aira, Antonio Jiménez Morato, Alan Pauls, Beatriz Preciado y Valentín Roma y se titula *El sexo que habla. Osvaldo Lamborghini* (Barcelona: MACBA, 2015).

² Beatriz (Paul) Preciado traza un contrapunto entre la obra de Sade y la de Lamborghini producidas a partir de la reclusión, del cuarto y en particular desde la cama. Son escritores encamados que convierten ese entorno en un espacio literario, como lugar para la imaginación política y el cultivo de una subjetividad disidente. Así, el ensayo de Preciado (161) propone leer el *Teatro proletario de cámara* como “una versión de *La Philosophie dans le boudoir* de Sade escrita en el contexto neoliberal, proto-industrial y social-cutre-demócrata de la Cataluña de principios de los años ochenta, pero también como un *détournement* crítico del lenguaje que Playboy inventa y difunde a partir de los años cincuenta en Estados Unidos y que llega a España con el destape y el final de la dictadura”.

mas que implica ser un migrante sin papeles— monta un tallercito, es decir, rodea su cama de papeles para, además de escribir, no empezar, sino volver a pintar como lo hacía de niño. En este micro-relato está el material porno que motiva el pintar, haciendo coincidir, por el doble sentido de la frase, la producción y el remarcado, de igual modo que se superponen subrayado y lectura en la falsa paradoja de “La causa justa”, un texto de esos años.³ Pintar todo el material porno que consumo puede ser pintar, producir, crear material porno para el consumo personal o pintar el material que se consume. Es decir, tomar esas estampas malimpresas hechas para el consumo masivo e interrumpirlas con el artesanado, llenarlas de chirridos, retocarlas, versionarlas en clave de ese *détournement* crítico al que se refiere Preciado.

Las piezas del archivo abonan una sospecha de la crítica. Si Lamborghini publica en vida menos de 100 páginas —*El fiord* (1969), *Sebregondi retrocede* (1973) y *Poemas* (1980)— es porque siempre se trató menos de una reticencia personal a la publicación o de los avatares editoriales en los que se sumerge el escritor de libros y más de alguien que trabajó con rigor y certeza en la estela de las vanguardias del fin de siglo, apostando por la destrucción de la organicidad de la obra y armando su pequeña bomba para la detonación colectiva de la especificidad de los lenguajes. Siempre se trató de una obra que no es obra, de algo que podríamos llamar “parpadeos” —como propone Alan Pauls (2005) para la producción de Mario Bellatin—, pequeñas aperturas y cierres de un proceso en curso: la puesta en página de la escritura, el deletreo de una imagen.

El archivo no sólo no completa la obra sino que la des-hace, devela el agujero de la desobra.⁴ Soy literal: al ver el *Teatro proletario de cámara*, una serie de carpetas que enganchan —entre su serie de ganchos metálicos—, páginas necesariamente móviles, con relatos, papeles varios,

³ Se dice del linotipista Sullo que “no leía jamás, pero sus subrayados eran perfectos” (Lamborghini 1988, 163).

⁴ La producción barcelonesa es des-obra en la medida en que deshace lo que entendemos por obra para apuntar a su continuación, a una tarea por venir y por hacen, en la línea de lo que este término abre en el pensamiento de Jean Luc Nancy (2001), pero también es de-sobra, trabajo con restos y residuos, materiales de descarte que subrayan, visibilizan esa pasión por la residualidad que marca también la escritura, su trabajo no sólo con la lengua baja sino también con el resto en la tradición psicoanalítica de plus de goce y causa de deseo.

fotos porno, pinturas y poemas, fotocopias de imágenes repujadas con marcador, copias de copias, epigramas y apuntes de lectura, advertimos que todo lo que produjo Lamborghini puede pensarse como un papel suelto que le escapa al libro porque prefiere seguir así, suelto, abierto a la posibilidad de ser reubicado en otro lugar, en otra carpeta, ser retomado y reintegrado a otro relato, a otro poema, a otra imagen.

Es por eso que —y aquí viene una primera hipótesis— la producción de Lamborghini no se completa ni se expande con el archivo visual-objetual. Por el contrario, el archivo es el principio constructivo de lo que se diseña en el taller —no sólo barcelonés—, de una desobra gestada, desde un principio, como archivo. Soy más literal: la desobra es archivo, que nunca empieza y siempre continúa, la desobra está constituida por pequeñas piezas de clasificación provisoria y desafiante —qué es dibujo, qué es escritura, qué es poema y prosa, qué es cuaderno y útil de trabajo, qué es objeto y cuál es su utilidad imaginaria—, la desobra se desparrama en pequeñas piezas y se rejunta, se acota y cataloga, se desclasifica y prolifera. Soy más literal aún: la desobra es el archivo, son esos papeles que seguirán mutando para mantenerse como piezas únicas y también volverse otra cosa, menos por decisión, impulso o destino y más como efecto de “una fatalidad inevitable” (Aira, 27). Para volverse libros que serán publicados póstumamente por César Aira, su albacea; libros como *Tadeys*, *El pibe Barulo*, *La causa justa* y el sinfín de textos breves que continúan hasta la edición de *OL inédito*, un volumen con un título paradójico y cuidadosamente elegido por Agustina Pérez y Néstor Colón.⁵

⁵ Una década más tarde, el archivo empezará a ocupar un lugar clave en el campo de las artes. Artistas del archivo —artistas que hacen del archivo una condición de posibilidad para la obra—, dialogan con teóricos, críticos y curadores que retroalimentan este fenómeno. desarrollando un pensamiento que se despliega en publicaciones y ejercicios curatoriales. Esta pasión de archivo que comienza en las artes visuales se derrama hacia la literatura, el cine o la performance o incluso sobre la curaduría —en exhibiciones en los espacios de arte, de archivos de toda índole, ocupando el lugar que antes sólo podían tener las obras—. Al pensar el archivo como principio constructivo, es decir, como un paradigma basado en la secuencia, la reiteración, la reproductividad y como una actividad que desarrolla con rigor formal y coherencia estructural una “aesthetics of legal-administrative organization” (Buchloh, 32), se delinea una definición del archivo que hace pie, por un lado, en su absoluta materialidad y por otro, en la pulsión de orden que lo configura como tal. Ese carácter material lo liga al acervo, la colección o el patrimonio —más allá de que siempre pueda estar potencialmente incompleto y abierto a nuevas piezas que se sumen al fondo— y subraya su carácter físico y perecedero, su ne-

Pero también algo más: no sólo se trata de una obra que fue desde siempre archivo, es decir, incompletitud y pasión de seguir produciendo piezas en el tallercito para que otras las transformen, fatalmente, en otra cosa, libros, por ejemplo. También se trata de una obra-archivo o de un archivo-obra que tiene como uno de sus puntos de reflexión ese devenir objeto de la escritura, ese artefacto que llamamos libro. En ese camino hacia el libro, como sendero que se elude, como fatalidad de los materiales y de su soporte de circulación, se abre otro campo de problemas que giran en torno de la materialidad. Aquello que Oscar Masotta (1967) señala como la incomodidad central que produce, a fines de los años 60s, el happening –el hecho de que se trate de una obra que atenta contra el fundamento mismo de la obra al existir de manera inmaterial y efímera– podría ser justamente aquello que la desobra lamborghineana encuentra como motivo para desconfiar del libro, optando siempre por la continuidad de la práctica en el tallercito más que por el producto terminado, es decir, el libro como horizonte de expectativas y punto de cerrazón de la obra, como espacio de llegada de la mutación constante de la página escrita a mano o mecanografiada.

Y sin embargo, se trata de eso pero también de algo más. En la desobra, hay una apuesta por el proceso, la práctica o la experiencia más que por el producto final –que aparece como fatalidad– pero no exactamente como resultado no tanto de un “nosotros desmaterializamos” –a la Masotta–, sino justamente por lo contrario, por un plus de materialidad que no puede traducirse a página impresa ni a ningún otro soporte. No es sólo que no se escribe para publicar, no es sólo que no se apunta a la publicación sino que, en todo caso, esta llega como fatali-

cesidad de guardado y preservación, cuestión que lo aleja de otras versiones del archivo que, en la línea abierta por Michel Foucault (1999), se refieren a las leyes que rigen el sistema de aparición de enunciados, con lo cual el término archivo funciona como una variante de “paradigma”, “imaginario” o “discurso”. Esa pulsión de orden distingue al archivo con rasgos específicos que lo alejan del acopio o la acumulación y más allá de darle un efecto e principio impersonal o un aire de frialdad, señalan que para que haya archivo las piezas que lo integran deben tener algún tipo de principio homogeneizador que las vincule entre sí. En este ensayo más que proponer que Osvaldo Lamborghini es, anticipadamente un artista del archivo, pretendo utilizar las múltiples dimensiones del concepto de archivo –horizonte de posibilidades, acervo material, pulsión hermenéutica sobre una serie de piezas/acontecimientos– para abordar esta producción visual que reconfigura y desestabiliza la escritura lamborghineana.

dad. Se trata de una concepción de escritura que rechaza la página abstracta de la literatura: esa página que desdeña su soporte, y puede volcarse del manuscrito a la página mecanografiada, de ahí a la que sale de la impresora particular o que surge por intermediación editorial, que se ata a otras con un piolín, se engrampa o se encuaderna. Esa página, que compone la mayoría de los textos que leemos, puede dejar de ser una página en papel para pasar a la pantalla en el mundo digital o incluso dejar de ser vista para ser escuchada en audiolibro. El archivo Lamborghini vuelve recursiva toda la producción del escritor-artista-tallerista, exhibiendo una práctica escrituraria que estuvo desde siempre aferrada al carácter único y artesanal de la escritura y sus productos.⁶

2. La cuestión del archivo

El archivo cambia la noción de autor. No me refiero solamente a que el archivo deja ver lo que ya suponíamos: que nunca hubo un escritor a la manera de los barones del boom, alguien que se inscribe en la larga tradición de las bellas letras y funda su práctica en el manejo virtuoso de los procedimientos verbales y la creación de tramas originales. Sin embargo, eso se intuía en el caso de Lamborghini. Siempre se trató del bricoleur o el montajista, del cartonero de la lengua, el un curador de residuos culturales, más parecido a la figurita de la artista de *Pubis Angelical* que a los grandes figurones de la literatura latinoamericana de los 60s y 70s.

La noción de autoría que surge de la obra-archivo afina ciertas formulaciones contemporáneas como la del autor como artista de la inespecificidad que toma su modelo de la corta tradición de las artes visuales, como plantea Reinaldo Laddaga (2007) o la del autor como curador como propone Boris Groys (2014) para recortar al autor como artesano

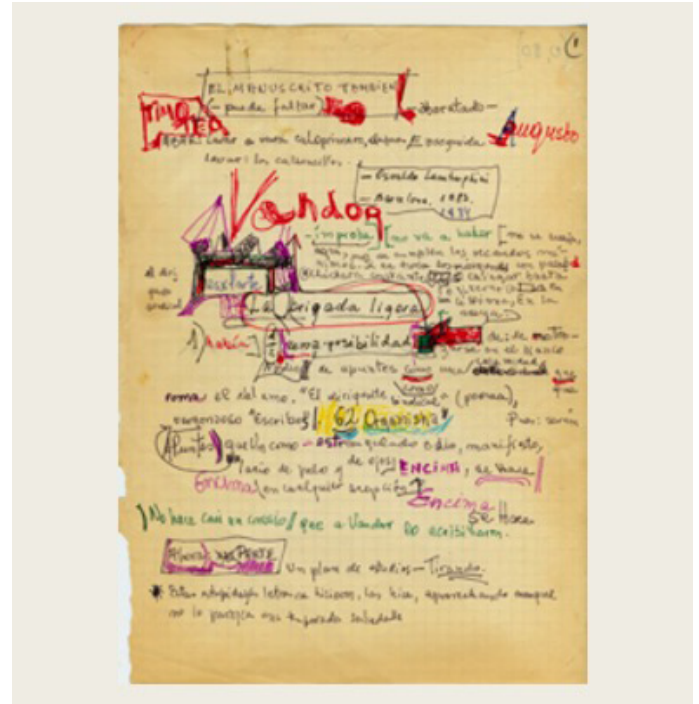
⁶ Tal como sostiene el monumental trabajo de Agustina Pérez (2022), la figura del artesano o del copista, con sus ecos medievales, del que se pone a pintar imágenes pornográficas –un producto por excelencia de la cultura de masas en el que convergen tanto lenguaje serial y serializado sobre los cuerpos como la reproducción técnica de la revista a color – no sólo le da la espalda a ese modo de ser de la escritura y la visualidad que le es contemporánea sino que practica un anacronismo anticipado que ya subraya y reniega del mundo digital por venir.

o copista –que es el personaje elegido por Pérez (2022). Se trata de alguien que produce piezas únicas en el tallerito, a partir de procedimientos y materiales desaturizados.

Y sin embargo cuando digo que el archivo –este archivo que nos hace ver toda la obra de Lamborghini como archivo– cambia recursivamente la noción de autor, no me refiero sólo a esa recursividad en la transformación de la autoría. Digo que también, el archivo trastoca o refunda el mito de autor que hace coincidir al niño y al extranjero. Allí, el niño Osvaldo, en lugar de estudiar inglés como el resto de los chicos de la clase media argentina, pide que lo manden a tomar clases particulares de pintura. En ese cuento, la imagen lo salva no sólo de un posible bilingüismo de cabotaje sino, sobre todo, lo exime de la práctica de verter la nebulosa del significado de un contenedor a otro, de un idioma a otro. En ese mito del niño al que la pintura lo lleva al paraíso del monolingüismo podríamos imaginar que se gesta la pasión por la imagen y a partir de ella, la pasión por la intraducibilidad.

Agustina Pérez dijo alguna vez que odiaba esta suerte de doxa crítica que le colgaba a Osvaldo Lamborghini el título de escritor intraducible. Y su odio se transformó en acción inmediata, ella comandó un equipo de traductores encargados de pasar al supuesto intraducible al inglés, francés, alemán, italiano y portugués en un libro que se llama *OLn*. Sin embargo, sostengo que la intraducibilidad de la estética lamborghineana no implica la imposibilidad de ese acto de forcejeo con un texto que es la traducción y que la contundencia de ese libro de poemas de Lamborghini traducido a varios idiomas no hace más que confirmar. Lo que sostengo es que la intraducibilidad es el corazón de una concepción de lenguaje centrada en la primacía del significante, en tanto partícula única –aunque siempre divisible– sin equivalencias en el sistema, una partícula que es pura superficie, sin niveles ni profundidades. Intraducibilidad y literalidad son, creo, las dos caras de la moneda de una concepción de lenguaje, heredera del psicoanálisis, que apuesta por que una formulación no debe ni puede ser dicha de otra manera, ni con otras palabras, ni con otros lenguajes.

Lo que sostengo es que esa intraducibilidad, que no atañe sólo al pasaje de un idioma a otro sino que cancela



equivalencias incluso entre diferentes soportes, no viene solamente de la poesía como habitualmente se piensa, en tanto habría una mayor pérdida que atañe a una dimensión sonora de una lengua que no se vuelca en otra. Esa intraducibilidad es la marca distintiva de lo visual como aquello que no puede ser trasladado a otro trazo, a otra disposición gráfica. La intraducibilidad, es decir, la materialidad de lo visual, su falta de elasticidad idiomática es lo que funda ese núcleo duro de la poética lamborghineana. Es por eso justamente que lo que sale del tallerito es una página intraducible. No sólo intraducible a otro idioma –cuestión que el proyecto de traducción desmentiría– sino incluso a otro soporte, por ejemplo, a la página mecanografiada o a la página impresa. Es una página que sólo puede ser contemplada como pieza única o ser reproducida técnicamente. Si como sostiene Aira, Lamborghini no escribe, sino que realiza “una ‘puesta en página’ de índole pictórico” (26), las piezas del archivo no son traducibles ni publicables justamente porque tampoco pertenecen a un universo o a otro, el de la escritura o el de la visualidad. No son piezas híbridas con el tinte celebratorio con el que utilizamos ese término; no hay en ellas un

encuentro amoroso entre órdenes distintos que se juntan en la utopía de la inespecificidad contemporánea. Se trata de un montaje contranatura, de un forcejeo salvaje o de, como lo nombra Sergio Chejfec (1989), “brutales acoplamientos” entre imágenes que son palabras y palabras que devienen visualidad.

Pero volvamos a la pieza tucumana, volvamos a leer el tríptico que dice ser “Reconstrucción con los medios de la época: a medias daguerrotipo, a medias pastel vencido”. El archivo nombra una pasión, como diría Derrida, la pasión de seguir produciendo archivo (en este caso obra que es archivo). En el caso de este archivo –y arriesgo de todo archivo– se trata de una pasión recursiva y multidireccional. Es una pasión que señala –como el dedo índice– hacia arriba, lo que precede en el tiempo y se gestó en la infancia y, hacia abajo, lo que se gestará en los años 80s. Esta pasión engolosinada con la imagen, esta pasión visual es una ficción de reconstrucción que no es tal y que hace proliferar al archivo. Es una escritura que anuncia –hacia abajo– lo que la imagen no cumple –jamás–; es una imagen que transforma el sentido de la escritura y nos mueve a pensar que, más que una reconstrucción epocal, lo que está en juego es algo del orden del talle, algo entre las medias y los tipos –los cuerpos masculinos transvestidos y las piezas que componen cada una de las letras de la máquina de escribir–. Lo que está en juego es el juego de géneros/lenguajes: entre una escritura que se aferra a su visualidad intraducible y una imagen que tiene algo de escritura de tipos y tipografía que se deletrea en un tríptico –que no ocupa el mismo plano sino distintas páginas de carpeta que se pasan tocando esos cuerpos apócrifamente tucumanos– proponiendo una sinonimia que nunca es tal porque cada imagen es continuamente duplicable y degradable y simultáneamente distinta e irrepetible, intervenida por el artista de la desobra.

En el brutal acoplamiento que se da entre la palabra y la imagen, en la promesa de reconstrucción de la escritura que la imagen no sólo no cumple sino transforma, hay una verdad que está en los medios. No son los medios auráticos del siglo XIX –no son el daguerrotipo y el pastel vencido o vigente–; son los medios de la época de la construcción visual del fin de siglo XX: la imagen y su

reproductibilidad técnica, la intervención artesanal y anacrónica de los útiles escolares y el papel de descarte que se vuelve a reutilizar. Se trata justamente de esos medios –técnicos y materiales– como instancia que abrocha no sólo el brutal acoplamiento entre imagen y escritura sino también el acontecimiento puntual de la pieza provisoriamente terminada o interrumpida y la continuidad de la práctica artesanal que no se detiene. Tal es así que el material se vuelve tema de la escritura y marca de su carácter de acto: la tinta que se acaba interrumpe lo que se estaba diciendo para anunciar un cambio de lapicera que se hace visible en los manuscritos.

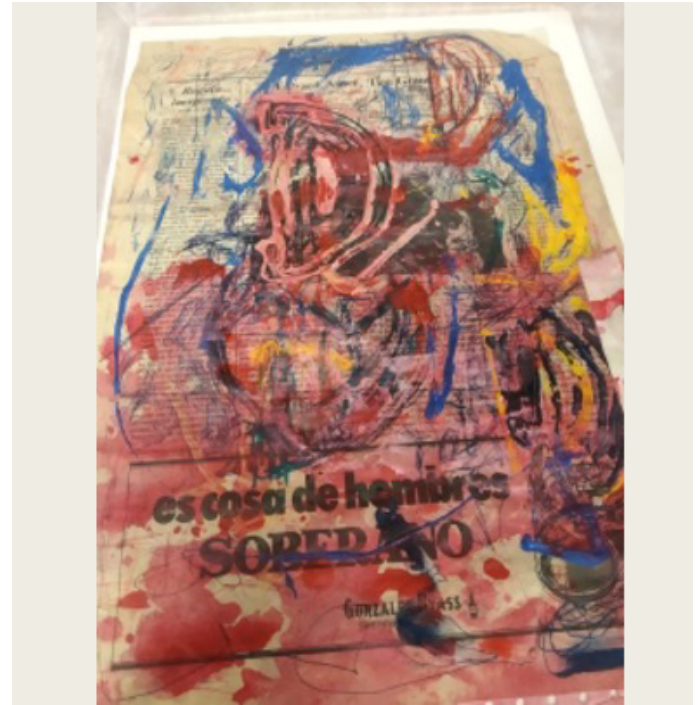
A partir de estas cuestiones –el archivo que no completa, sino que señala la desobra o la obra-archivo que resiste al libro, el autor como artesano, la literalidad-intraducibilidad– me acerco a la producción barcelonesa que ahora llamamos archivo lamborghineano. Me interesa pensarlo a partir de una torsión en la definición de archivo que propone Foucault en *La Arqueología del Saber* (219-20). Para Foucault, el archivo no es acervo, ni instituciones de registro y conservación, ni espacio de guarda, por eso, no implica ni amontonamiento desordenado ni grilla de catalogación. El archivo es “ley de lo que puede ser dicho” o del “sistema general de formación y transcripción de enunciados”, es decir, es el término que nombra las condiciones de posibilidad de lo escribible o lo legible. Esas condiciones, creo, no estaría dada aquí por un estado del discurso –tal como se despliega el Tucumán del fin de siglo, en la Barcelona de los años 80s o en el presente en el que ahora lo miramos– sino que encuentra –y aquí la torsión– su condición de posibilidad en lo visual –he aquí una segunda hipótesis de lectura–.

La literatura puede ser una materia nebulosa definida con criterios inmanentes o institucionales, a partir de un pliegue en el juego de los signos o de la palabra pública que se abre camino entre lo decible, el ruido y el silencio. Puede ser. Pero la escritura siempre fue una cuestión visual. Tal como lo advierte W.J.T. Mitchell (2003), el llamado “giro visual” presenta como novedosa una figura repetida que ha adoptado diversos nombres a lo largo de la historia y por momentos, impide advertir que todos los medios y lenguajes son y han sido siempre “híbridos”. En términos

de este archivo: las piezas del tallercito nos recuerdan que antes de leer, antes de identificar letras, palabras y oraciones, primero, aunque a veces lo olvidemos, debemos mirar esos trazos hechos a mano, esas marcas mecanografiadas o incluso esas impresiones tipográficas como lo que son: imágenes. El artesano lo sabe bien y exprime este recurso en esa desobra que constituye el archivo y que reafirma su intraducibilidad a la página impresa.

Atentado contra el presupuesto de no visualidad de la literatura, el archivo Lamborghini interroga el tipo de legibilidad que produce lo visual y la experiencia de visión que requiere la lectura. Siguiendo a Mitchell sostengo que esta imagen que ofrece el tríptico tucumano pero también toda imagen en donde se incluye la escritura, abre un campo de visión y simultáneamente, oficia como velo, no sólo interrogando a la ceguera como condición de posibilidad de lo visible, sino alejándome un poco de Mitchell y acercándome a esta partícula del archivo, exhibiendo un emplasto que no hace más que coagular, como lo hace toda imagen, ese cordón umbilical, ese vínculo orgánico y viviente con aquello que se imagina y se postula como referente. La desobra del archivo exhibe todo lo que simultáneamente abre y cancela la visión, como si se tratara de un parpadeo: esos brutales acoplamientos de materiales, marcadores sobre fotocopia, sobre plastícola, sobre papel usado; dibujo sobre escritura manuscrita, sobre fragmentos mecanografiados. El encuentro de esas carnalidades que se montan y remontan unas sobre otras habilita un tráfico de procedimientos que circulan de un cuerpo a otro.

Si hay un resquicio para la traducibilidad o para lo que se repite, lo que se traslada de un lenguaje a otro, o sencillamente para lo que insiste como compulsión de repetición está dado justamente por los medios (más allá de la época). Y por medios, creo que hay que entender, no los lenguajes o soportes sino los procedimientos que comunican esos lenguajes y soportes. Si hay un procedimiento que funda la visualidad es justamente el corte. Antes que ícono o índice, antes que apuesta figurativa o abstracta, toda imagen es resultado de un encuadre, efecto de un tajo en la continuidad de las imágenes o de las cosas y procesos del mundo. El corte es también procedimien-



to psicoanalítico de producción de sentido; el corte es lo que tajea la prosa poética o lo que define la puesta en página –de índole pictórica– de eso que llamamos poema. Ese corte, ese blanco que une y quiebra la comunicación entre el título que data y anuncia y la imagen que lo sigue para desmentirlo es aquello que articula también el detalle como operación de acercamiento y distorsión de una imagen que ya es, en sí y desde su aparición, resultado de un corte. Es también el corte, lo que opera el pasaje del detalle a la imagen del talle, a la cintura afinada que aparece al final, artesanía última del encuentro entre el trabajo del artesano y los medios de la época.

Si como advierte Alan Pauls (112), “traspuesto a la prosa, el cortador experto de versos se vuelve un orfebre de la carnicería que pone el filo donde pone el ojo”, el archivo Lamborghini confirma una desobra producida a partir del corte y la recombinación de fragmentos visuales y verbales, de pequeñas piezas que se diseccionan y se montan salvajemente sobre nuevas totalidades incompletas. El corte como operación lamborghineana por excelencia es ese “de talle” que en la imagen se vuelca más que nunca sobre el cuerpo, funciona como coyuntura, como articulación de dos tradiciones nacionales que también gestan

la prosa y los versos del orfebre: por un lado la gauchesca con su “va... ca...yendo gente al baile” que se arroja sobre el cuerpo de la morena y, por otro, la del protoporno de Isabel Sarli que se vuelve “carne sobre carne” (*Carne*, Armando Bó, 1968). En la llanura de los chistes, el corte, es la tarea compartida por el creador de imágenes, el pornógrafo, el escriba, el psicoanalista, el poeta y el carnicero.

Bibliografía

- Aira, César. “Las dos fórmulas”. *El sexo que habla. Osvaldo Lamborghini*. Catálogo a cargo de Sara Plasencia. Barcelona: MACBA, 2015, pp. 23-28.
- Buchloh, Benjamin. “Atlas/Archive”. *The Optic of Walter Benjamin*. Ed. Alex Coles. vol. III. Londres: Black Dog Publishing Limited, 1999, pp. 27-48.
- Foucault, Michel. *La arqueología del saber*. Traducción de Aurelio Garzón del Camino. Buenos Aires: Siglo XXI, 1999 [1969].
- Boris Groys. *Volverse público: las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Traducción de Paola Cortes Rocca. Buenos Aires: Caja Negra, 2014.
- Chejfec, Sergio. “De la inasible catadura de Osvaldo Lamborghini”. *Babel. Revista de libros*, 10, 1989, p. 21.
- Hernández, José. *Martín Fierro*. Buenos Aires: Kapelusz, 1980 [1872].
- Laddaga, Reinaldo. *Espectáculos de realidad*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2007.
- Lamborghini, Osvaldo. *Novelas y cuentos*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1988.
- *Osvaldo Lamborghini Inédito*. Edición a cargo de Néstor Colón y Agustina Pérez. Buenos Aires: Lamás Médula, 2019.
- *OLn*. Traducción de Ben Bollig (inglés), Hannes Sättele (alemán), Guillaume Contré (francés), Raul Schemardi (italiano) y Ariadna García (portugués). Prólogo y coordinación de Agustina Pérez. Buenos Aires: Fadel & Fadel, 2020.
- Masotta, Oscar. “Yo cometí un happening”. *Happenings*. Buenos Aires: Jorge Álvarez, 1967.
- Mitchell, W.J.T. “Mostrando el ver. Una crítica de la cultura visual”. *Estudios visuales*, 1, 2003 [2000], pp. 17-40. Traducción de Pedro Cruz Sánchez.
- Nancy, Jean-Luc. *La comunidad desobrada*. Traducción de Pablo Perera. Madrid: Arena libros, 2001.
- Nazar, Mariana, y Pak Linares, Andrés. “El hilo de Ariadna”. *Políticas de la memoria*, 6/7, 2006, pp. 212-18.
- Pauls, Alan. “El problema Bellatin”. *El interpretador. Literatura, arte y pensamiento*, 20, abril, 2005.
- “Pornoliteral”. *El sexo que habla. Osvaldo Lamborghini*. Barcelona: MACBA, 2015, pp. 107-152.
- Pérez, Agustina. *La retombée de la materialidad en la obra de Osvaldo Lamborghini (1969-1985): lo escrito, lo visual, lo objetual*. Tesis de doctorado en Teoría comparada de las artes. Buenos Aires, Universidad Nacional de Tres de febrero, 2022.
- Preciado, Beatriz [Paul]. “Encamados”. *El sexo que habla. Osvaldo Lamborghini*. Barcelona: MACBA, 2015, pp. 153-164.
- Straface, Ricardo. *Osvaldo Lamborghini, una biografía*. Buenos Aires: Mansalva, 2008.



CALEIDOSCOPIO
KALÉIDOSCOPE
KALEIDOSCOPE
CALEIDOSCOPIO



CONEXIONES UN DIÁLOGO CON SANTOS ZUNZUNEGUI

Asier Aranzubia

hispanoscope
shangrila

Asier Aranzubía Cob, *Conexiones. Un diálogo con Santos Zunzunegui*. Valencia: Shangrila Ediciones, 2022, 220 págs.

Para los adeptos de los análisis fílmicos que, a lo largo de las últimas cuatro décadas, ha emprendido una figura de tanta resonancia en la exégesis fílmica como Santos Zunzunegui, autor de obras de la talla intelectual de *La mirada cercana* (1996), *La mirada plural* (2008), *Lo viejo y lo nuevo* (2013) o *Bajo el signo de la melancolía* (2017), este libro constituye un auténtico regalo. El motivo para la celebración es evidente. Por medio de una extensa entrevista admirablemente conducida por Asier Aranzubía, declarado discípulo del *maestro* y también analista fílmico de muy sólida trayectoria, el ensayista vasco desgrana no

solo los fundamentos de su praxis hermenéutica, sino que, antes bien, nos permite adentrarnos en la genealogía que subyace a esta, sus lazos de filiación, las deudas contraídas con otros pensadores que, desde el cine y —casi más— otras disciplinas artísticas, han determinado su forma de enfrentarse a ese *cuerpo a cuerpo* de los objetos audiovisuales, condición *sine qua non* de todos sus trabajos críticos. Si bien es cierto que los conocedores de la *praxis* del teórico bilbaíno hallarán los caballos de batalla habituales que ha lidiado en su producción bibliográfica, aquí se encuentran abordados con excepcional nivel de detalle y profundidad, habida cuenta de que, por desgracia, los vientos interpretativos de los ruedos académicos soplan en otras direcciones ajenas a sus postulados teóricos.

Zunzunegui, aun así, sigue en sus trece. Arraigado en la semiótica estructural y pertrechado con el magisterio de Algirdas Julius Greimas, Umberto Eco y Claude Lévi-Strauss —entre otros muchos, pero la huella de estos quizá haya resultado más decisiva—, vuelve a reivindicar un “modesto instrumental” con que desentrañar la materialidad fílmica, esto es, los medios y procedimientos expresivos a través de los cuales un texto genera —y delimita— sus efectos de sentido, pero siempre bajo el auspicio del más estricto rigor, meticulosidad y sentido común, cualidad esta última que reivindica por encontrarla depreciada en las corrientes interpretativas actuales, provistas quizá de más pompa pero de menos sustancia. No en vano, en un pasaje afirma que “desde que Derrida dijo aquello de la “dispersión irreparable del sentido”, se ha convertido en un dogma para muchos a los que adoptar ese eslogan les ahorra trabajar y les permite decir lo primero que les pasa por la cabeza sin tener que rendir cuentas por ello” (p. 170).

Qué duda cabe de que *Conexiones* y los esquemas analíticos que propugna navegan a contracorriente, en una vía en las antípodas de la que han asfaltado autores como Roland Barthes, Jacques Derrida o Michel Foucault. Pero uno no puede dejar de admirar la agudeza que arrojan las implicaciones que el analista vasco atribuye a “los efectos del estallido del sujeto”, la “irreductibilidad insalvable de las diferencias culturales” y “la explosión de culto a la diferencia” (pp. 88-89), aspectos que son el santo y seña —*el*

aire de los tiempos, añadiría con sorna el propio Zunzunegui— de los abordajes filmicos del momento.

Esas implicaciones no son otras que las del “fracaso epistemológico”, “la disolución de las luchas políticas” y la pérdida de la “dimensión global de los problemas que afectan a nuestras sociedades” (p. 89). El artífice de *Mirar la imagen* (1986) sitúa las cartas boca arriba sin ambages ni medias tintas: lo que con frecuencia se viene denominando “lectura infinita” o “lectura polimórfica” solo encubre una “apología de la charlatanería y la banalidad” (p. 96). A este respecto, no está de más señalar las *conexiones* que se despliegan entre esta aseveración y aquel *doble embrujo* que con tanta perspicacia delineaba Imanol Zumalde, otro confeso discípulo del crítico vasco, en *La materialidad de la forma filmica* (2007). Según Zumalde, la infinitud semántica, piedra angular de los discursos posmodernos, medra bajo dos ejes: “por un lado bajo el *espejismo sufragista* que le lleva a concebir la interpretación como autoservicio semántico en el que, haciendo de la capa un sayo, el lector se avitualla a discreción. Y por otro bajo lo que Umberto Eco denomina la *libido del sentido segundo* por influjo de la que, impermeable a la tozuda revelación de lo literal, un intérprete transido de la cultura de la sospecha y de la conjura [...] colige alegorías políticamente correctas por doquier” (p. 137).

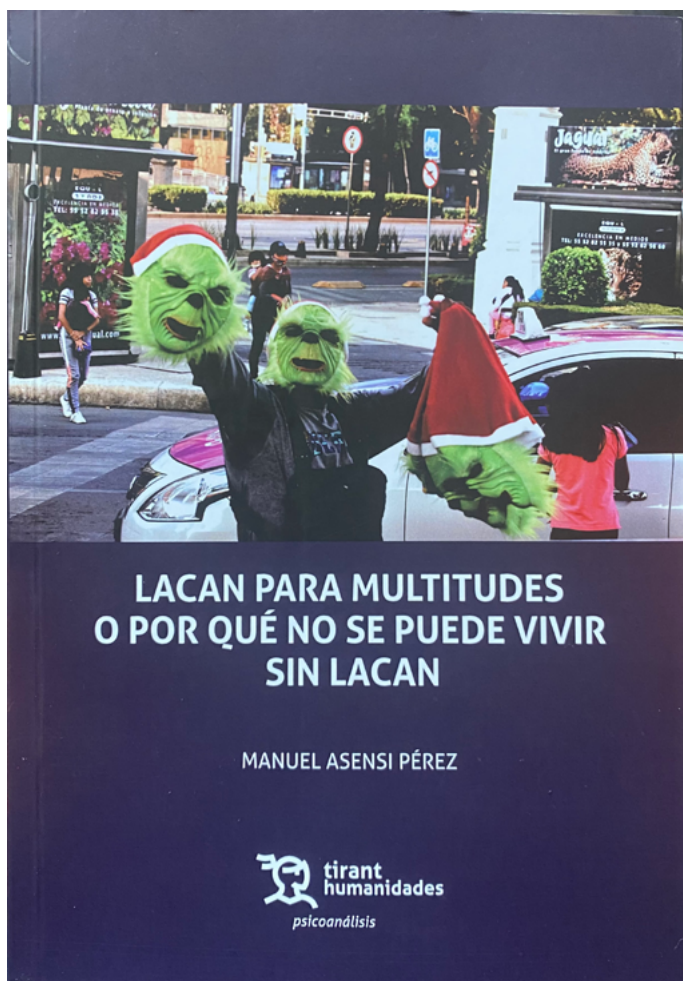
Pero al margen de esta reprobación hacia las premisas y hábitos de las prácticas interpretativas predominantes —y también de su respuesta hacia las críticas contra las “minucias sintácticas” (p. 132) que aducen los detractores del estructuralismo— lo que *Conexiones* pone de relieve y promueve es precisamente, y haciendo honor al título, la serie de “camino y estados intermedios” (p. 102) que desde la música, la literatura, la escultura o la pintura el autor ha ido movilizando a fin de depurar su modus operandi y ofrecer contestación a las tendencias y fenómenos

estéticos que en el arte cinematográfico han aflorado en su aún escasa historia.

Obviamente, otros asuntos salen a relucir a lo largo de la conversación entre discípulo y maestro, tales como la historiografía del cine español, el auge de las series televisivas, el estatuto del realismo ante el advenimiento de la imagen digital, la relación del autor con la escritura cinematográfica o las taxonomías con que clasificar a los directores. Ahora bien, lo que sí supone una absoluta novedad para los lectores de Zunzunegui, más familiarizados como es lógico con el escritor que con la persona, es averiguar las circunstancias mediante las que se gesta su carrera académica, su incorporación en 1982 a la Universidad del País Vasco luego de abandonar un puesto de trabajo estable en una entidad bancaria; la labor desarrollada al frente del decanato de la Facultad de Ciencias Sociales y de la Comunicación de la misma institución; y los no pocos problemas ocasionados fuera y dentro de las aulas por el activismo nacionalista más radical.

Todo ello, unido a sus enseñanzas sobre el ejercicio docente —“El ascenso a la tarima no es menos arduo que subir el Everest” (p. 111)— y las *bressonianos* principios que han guiado el tutelaje de los trabajos investigativos de sus estudiantes, convierten *Conexiones* en una obra imprescindible, que nos impulsa a entender mejor al cine, a escudriñar con ahínco sus articulaciones formales y narrativas; pero también a no encerrarnos entre sus cuatro paredes y a dirigir nuestra mirada hacia otras manifestaciones artísticas y *contextos pertinentes*. Porque es posible que sean los mecanismos y resortes de estos los que hayan espoleado el “destello” o “impacto” tras el cual algunos filmes especiales nos arrastran irreversiblemente a su *exploración*.

José Antonio Planes Pedreño
Universidad de Medellín



Manuel Asensi Pérez, *Lacan para multitudes o por qué no se puede vivir sin Lacan*. Ed. Tirant humanidades. Valencia: 2023, 461 págs.

Es éste el libro que inaugura la *Colección de Psicoanálisis* de la editorial Tirant Humanidades, colección a cuyo Comité editorial pertenece el autor de la reseña, junto a G. Pommier, C. Basch, A. Gracia y R. Moguillansky.

Ha sido escrito entre México y España y ya desde su título nos encontramos con un libro nada común: 461 páginas que tratan a Lacan desde la “experiencia cotidiana”, según expresión del autor, que lo hace entendible no solo al lector especializado sino a cualquiera que desee aproximarse al psicoanálisis lacaniano y hasta profundizar en él.

Por más que el autor sea Catedrático de Universidad y por más que todo se justifique con las pertinentes citas bibliográficas (lo que constituye una gran virtud en contraposición en quienes hablan sin citar) no es un texto que se enmarque dentro del “Discurso universitario” sino de la mencionada *experiencia cotidiana*: de la clínica propia o freudiana, de la literatura, del cine, además del rigor teórico y de lo que cotidianamente pueda darse en el autor, en usted o en mí.

No hace falta más que repasar el índice para ratificarse en esto de lo que hablo. Nada que ver con un programa ordenado según los usos universitarios. Se trata más bien de un ordenado desorden que no transige ante academismo alguno. El recorrido de Lacan es exhaustivo desde el punto 1 “*Significado y Significante, o Significante y significado*”, hasta el ítem final que reza “*Grafos, Matemas y Nudos Borromeos*”. Al leer el libro se aprecia cómo los temas y los conceptos van apareciendo casi que asociativa y espontáneamente (lo que muestra que el autor es un psicoanalista) por mor de la claridad de exposición, tanto de las ideas de Lacan como de las originales del profesor Asensi.

Vayamos viendo algo sobre unas y otras:

El grafo del deseo es tratado y retratado exhaustivamente a lo largo de todo el libro, pero además es enriquecido al introducir en él la dimensión de lo Real (ausente en el original de Lacan, más enfocado a lo Simbólico y lo Imaginario) a partir de los matemas de la pulsión y del fantasma, y ello a pesar de que el autor diga que Lacan “*hace entrar el cuerpo en la escena de los grafos, a partir del matema de la pulsión*” (pág. 139). ¡Vale!, pero es el propio Asensi quien lo desarrolla. Así como el recorrido de la pulsión ilustrándolo con ejemplos freudianos como los síntomas de Dora, ya que quierase que no, no hay Lacan sin Freud, pero hoy en día es difícil no tener en cuenta a un Freud sin Lacan, es decir sin la lectura lacaniana de Freud, lo que es válido incluso para autores que plagian a Lacan expresando sus conceptos en lenguaje freudiano de forma que parezcan ideas originales. Luego otros los retomarán sin saber efectivamente de donde proceden dichos conceptos que utilizan al tiempo que ejercen de detractores de Lacan. Y es que como dice Manuel “*Lacan corrige a Freud*” (pág. 43 del apartado 6: “*Desquiciar a Freud*”) en

tanto este va a la búsqueda del significado de un lapsus, olvido o sueño, mientras Lacan va en busca de los significantes que lo constituyen, lo que no quita para que “*aunque Freud no lo diga de forma explícita, en realidad dice que el inconsciente está estructurado como un lenguaje*” (pág.45); y ello en base al funcionamiento del proceso primario: condensación y desplazamiento que Lacan asimila a metáfora y metonimia, respectivamente, ilustrándolo con su lectura del freudiano libro sobre el chiste.

Resaltamos la presentación de la distinción entre el yo consciente (*moi*) y el yo inconsciente (*je*), que viene de la mano de la distinción entre enunciado y enunciación, a partir del grafo del chiste. Y, así mismo, la distinción entre la *función paterna* (en tiempos del *fort-da*) y el *nombre del padre* (agente de la metáfora paterna)

Sin duda resultarán polémicos los capítulos 29-33 en donde aparece la afirmación de que “*la homosexualidad es una perversión*” (pág. 170) - Lacan *dixit* - que si bien actualmente parece políticamente no correcto, se debe a la necesidad teórica de diferenciación de estructura, pues es distinta la estructuración de un sujeto masculino neurótico hetero, que homo o psicótico o la de un sujeto femenino neurótica, lesbiana o psicótica. Lo que no quita para que un hijo/a de pareja monoparental u homosexual pueda evolucionar favorablemente en tanto “el padre existe incluso sin estar... la madre existe incluso sin estar” (pág. 164), tal como se ejemplifica mediante el film *Una jaula de grillos*. (pág. 166).

Del mismo modo podría resultar polémico las referencias a estudios de género feministas que tratan a Freud y a Lacan de patriarcal y falocéntrico. Y digo aparentemente porque no hay más que seguir los desarrollos de Asensi para apercibirse del error en que incurren quienes hacen un uso político según sus fines criticando a Lacan apoyándose en lecturas sumamente apresuradas, muy lejos de la rigurosidad teórica. Así el capítulo 2 del apartado II: *La ceguera de Laura Mulvey* y el 4: *De nuevo, la ceguera de Laura Mulvey*: “*No es cierto que haya una imagen de la mujer como materia prima pasiva para la mirada activa del hombre, lo que ciertamente hay es un sujeto mujer que se hace mirar por el sujeto masculino hombre... Cómo Mulvey ignora de una forma feliz la lectura lacaniana de la pulsión*

*entra en un estado de ceguera crónico que no le permite ver nada de lo que realmente está en juego en ese [se refiere a *Vértigo* de Hitchcock] y otros films”* (pág. 218).

Mención especial precisa el análisis de la psicología cognitivo-conductual, de la que Asensi no deja títere con cabeza, en Capítulo 5 del apartado I: *La psicología cognitivo-conductual y el lobo feroz*, y en capítulo 1 del apartado III: *La batalla: Lacan y la psicología cognitiva*. Después del estudio de sus bases teórico-epistemológicas, “*nos encontramos ante una nueva versión de la psicología del yo... sin atender al yo inconsciente (el je de Lacan)*” (pág. 343) que no trata sino de sugestionar al paciente (a través de una transferencia que no reconocen) e intentar adaptarlo a una supuesta realidad: “*¿es la realidad del capitalismo y del neoliberalismo?... lo verdadero como lo equivalente a lo pragmático y lo lógico...¿no convierten el fenómeno de la adaptación en la piedra angular sobre la que descansa todo el edificio de la psicología cognitiva*” (pág.336). Todo transcurre a nivel de la consciencia, del yo consciente (*moi*), despreciando al yo inconsciente (*le je*) que tanto en Freud como en Lacan “*implica un descentramiento del yo psicológico*” (pág. 340). Se trata de una lógica de lo inconsciente, pues “*al hablar de realidad [en psicoanálisis] nos referimos a ese Otro del inconsciente, que es lo que articula el discurso*” (pág. 349).

Para terminar mencionaremos unas cuantos puntos llana y claramente tratados: Real, Simbólico e Imaginario; eso que Lacan llama “su invento”: el *objeto a*; las distintas variedades del goce; los cuatro discursos: del Amo, de la Histeria, de la Universidad y del Psicoanalista; más un quinto que es el discurso capitalista, El parlêtre concepto con el que Lacan quiere sustituir al inconsciente (sustitución que no parece muy del agrado de Manuel); la transferencia y el Sujeto supuesto Saber; y, finalmente, el Nudo Borromeo de los tres anillos RSI más un cuarto que es el Sinthome.

En definitiva, nos encontramos ante un libro que efectivamente es un *Lacan para multitudes* y que en todo su recorrido explica *por qué no se puede vivir sin Lacan*, cosa que el lector posiblemente reconocerá después de haberlo leído.

José Guillermo Martínez Verdú
UVEG



Paulino Viota, *Jean-Luc Godard. 60 años insumiso*. Athenaica: Serie Gong, 2022, 430 pp.

La ley del disenso

Aunque el reciente fallecimiento del cineasta induce a pensar lo contrario, no hay premura ni oportunismo en la publicación de *Jean-Luc Godard. 60 años insumiso*, la radiante monografía con la que Paulino Viota ha zanjado negro sobre blanco su largo tête à tête con el maestro franco-suizo. La datación que acompaña a los segmentos del volumen permite reconstruir este genuino *work in progress*: el estudio se abre con una explicación inicial fe-

chada el 6 de abril de 2022, sigue con la exhumación de *Jean-Luc cinéma Godard*, escrito entre 2003 y 2004 como acompañamiento a un curso sobre *Histoire(s) du Cinéma* que Viota impartió en marzo de 2004 en la fundación Bóttin de Santander, opúsculo hasta ahora semiclandestino donde repasa en los largometrajes realizados por el cineasta hasta esa fecha, al que le siguen otros cuatro capítulos escritos (tres de ellos a partir de materiales esbozados para las sesiones con coloquio que Viota les dedicó en su momento en la Filmoteca de Cantabria) entre finales de enero y principios de abril de 2022 sobre los cuatro largos que alcanzó a realizar después. Todo lo cual culminar con un extenso y bien traído capítulo, redactado entre el 28 de octubre de 2021 y el 4 de abril de 2022, sobre la peculiar y significativa presencia de la sexualidad en el cine de Godard, quien como se sabe pasó a mejor vida voluntariamente el 13 de septiembre de 2022. Estas precisiones de las que Viota hace gala permiten atisbar algunos de los múltiples alicientes de un estudio que repasa la compleja filmografía del cineasta más importante de la segunda mitad del siglo XX, desde una atalaya hermenéutica tan heterodoxa como esclarecedora que saca rendimiento al hecho de que el analista fue cocinero antes que fraile. Apreciemos de cerca este curioso alineamiento de singularidades.

Vaya por delante que esta monografía cumple una tarea fundamental generalmente desdeñada por tantos “estudiosos” que toman la obra del maestro franco-suizo para poco más que marear la perdiz; a saber: ofrecer al lector una documentada y concluyente explicación de la poliédrica obra de Godard, corpus no solo ingente y frondoso, sino en permanente mutación que aquí se sopesa in extenso y cronológicamente dando cuenta de las circunstancias personales y profesionales que concurrieron en sus múltiples recodos, sin perder nunca de vista la manera en que estos bruscos cambios de registro se evidencian audio-visualmente en la materialidad de las películas. Si Godard adujo que sus obras de los años 60 eran escalones de distintas escaleras, en tanto que las de los años 80 lo eran de la misma, Viota expone de forma convincente las particularidades temáticas y morfológicas que hacen de *A bout de souffle* (1959), *Vivre sa vie* (1962), *Les Carabiniers*

(1963), *Une femme mariée* (1964) y otras, eslabones insulares y disruptivos que buscan con ahínco en territorios distintos, mientras que, ya instalado en Rolle, *Sauve qui peut (va vie)* (1979/80), “su segundo primer film”, constituye una suerte de metamorfosis definitiva que (simultaneando largometrajes en 35 mm y vídeos artesanales) encauzan su producción audiovisual por la misma rodera aunque con resultados caleidoscópicos que marcan a fuego la historia del audiovisual del cambio de siglo. Si solo por ello, por descifrar de forma accesible el tupido jeroglífico que urde la filmografía godardiana, merece aplauso, se me antoja que su mayor a(tra)ctivo estriba en el hecho de que Viota acomete tan comprometida empresa poniendo el foco en aspectos usualmente desatendidos por la crítica, opciones epistemológicas que merecen atenta consideración.

Como todo el que tiene cierta familiaridad con el trabajo de Viota conoce, su *modus operandi* se cimienta en la minuciosa radiografía de la estructura que vertebra las películas que somete a su escalpelo. De hecho, hablamos del más *estructuralista* de los analistas filmicos, al menos en lengua castellana, toda vez que Viota ha llevado a la práctica de manera sistemática el empeño de sacar a la luz su osamenta con objeto de entender en qué consiste la construcción que sostiene a los filmes. Para conocer de primera mano sus prestaciones como *radiólogo estructural* basta con acudir a *Simetrías. Los 5 actos en las películas de John Ford* (Athenaica, 2022), su precedente bibliográfico más inmediato, donde analiza por lo menudo el rico tejido de correlaciones y resonancias que urden 14 películas del maestro americano a partir de una rigurosa descripción de su organización interna. Pero si ahí Viota descubre, no sin sorpresa, que las películas de Ford están cortadas por el mismo patrón constructivo (cinco actos con otros tantos núcleos en torno a los cuales orbitan los elementos que resuenan a lo largo de la película enhebrando simetrías y vectores de sentido), aquí da empírica constancia de que Godard es un cineasta “estructuralista” no ya por la importancia que concede a la construcción de sus películas, sino por utilizar estructuras muy variadas (por cambiar, si se prefiere, el número de unidades de construcción y darle a cada película una composición diferente), y “por

hacer películas oscuras con estructuras claras” (es decir, por invertir el modelo fordiano poniendo en evidencia el armazón de los filmes).

Gracias a la diligente exégesis de Viota sabemos que el catálogo Godard, innovador e iconoclasta también en este orden de cosas, presenta películas con endoesqueleto (sostenidas, como la propia *À Bout de Souffle*, por una estructura subyacente a lo Ford que no asoma en la superficie del texto) y otras tantas con exoesqueleto (en estas, que nuestro analista denomina *películas-crustaceo*, cobra virtualidad una de sus ideas fuertes: “A Godard le gusta ocultar los contenidos, es un poeta conceptual, un poeta hermético. Entonces, si sus estructuras no fueran muy nítidas, la película sería verdaderamente una papilla. Acceder a las ideas de la película puede resultar difícil, pero la forma muy precisa de ésta puede, en cierto modo, servirnos de asidero frente a la misma”, pág. 257), y que manejan indistintamente un amplio número de unidades constructivas (desde los 13 “hechos” de *Masculin Féminin* o los 12 cuadros de *Vivre sa vie* hasta contar 2 veces la misma historia como *Nouvelle vague* y *Adieu au langage*, pasando por los “5 dedos” de *Le livre d'image* y los 8 capítulos en 4 parejas de *Histoire(s) du cinéma*), que se articulan en estructuras diferentes (binarias, ternarias, etc.) Pues bien, Viota pone a la vista los engranajes de este cubo de Rubic estructural cuya combinatoria es fascinante.

El segundo aspecto que me gustaría poner en valor entre sus opciones epistemológicas tiene que ver con la desusada manera en que Viota se mide con el *predominio de la forma* que singulariza la obra de Godard. Frente a la lectura tópica que entiende su uso transgresor de los códigos estéticos convencionales como epítome de la modernidad cinematográfica, Viota advierte para empezar que esa *forma que se hace patente* es, en comandita con la claridad estructural recién señalada, una manera de contrarrestar la opacidad semántica consustancial a su cine (esa “saturación de signos magníficos que se bañan en la luz de su falta de explicación”, dicho en palabras de Manuel de Oliveira que tanto le gustan). Lo que viene de la mano de otra de sus ideas nodales según la cual en Godard *la técnica condiciona y determina la estética*, o lo que viene a ser lo mismo, que las insólitas decisiones formales

que prodigan sus películas son el producto tangible de una reflexión realizada sobre el soporte y los condicionantes tecnológicos y materiales de base que maneja el cineasta franco-suizo (de ahí su reivindicación de que el cine no es una industria, sino una artesanía). Así las cosas, Viota no solo traza la genealogía técnica del cine de Godard inventariando las novedades tecnológicas que se incorporan a sus películas (la voz en off en *Le petit soldat*, el *cinemascope* y el sonido directo en interiores en *Une femme est une femme*, el sonido directo en exteriores en *Vivre sa vie*, el uso de dos cámaras en *Une femme mariée*, el *technicolor* en *Nouvelle vague*, el soporte magnético y su peculiar instrumental en “los años vídeo” —1974-78—, etc.), sino que explica a los legos en la materia las consecuencias pragmáticas que se derivan de estas cruciales determinaciones empíricas del aparato de base (por ejemplo, la adopción del Full HD en *Film socialisme* —2010— inaugura una “nueva visualidad” en su cine: cambia su formato a 1:1’77 y pone en juego las nuevas condiciones de luz y de textura del sistema digital).

A partir de ahí, Viota está en condiciones de enunciar las líneas maestras de la intrincada estilística godardiana, tanto en lo que atañe a la planificación (“Los demás construyen el plano partiendo de los bordes rectangulares de la pantalla, buscan una composición que quede ajustada a estos bordes. Él, por el contrario, parte del centro de la pantalla, de lo que coloca en el centro, punto focal, en principio, de la atención del espectador, y se desentien- de de los bordes... los otros *encadrent* y él *cadre*”, págs. 225-226), y al montaje (en sus películas “los planos prácticamente nunca vuelven. En el cine se rueda toda la escena desde varios ángulos y luego se monta utilizando fragmentos de lo filmado desde cada uno, alternando unos con otros, con lo que los mismos ángulos —los mismos puntos de vista, las mismas imágenes— vuelven una y otra vez. Godard, por el contrario, rueda los planos uno a uno, en orden cronológico, con un ajuste exacto en el cambio.... Así, aunque jamás hace encuadres extravagantes, viendo un plano no podemos adivinar cuál va a venir después. Cada cambio de plano es entonces una sorpresa visual”, págs. 176-177), cuanto a las dualidades sustanciales que atraviesan su singular escritura (en Godard se

dan cita el gran constructor en la mesa de montaje y el no menos virtuoso pergeñador de planos-secuencia que se niegan a cualquier compaginación; el cineasta límpido, certero y aseado de la emulsión química y el dubitativo y atrabiliario del vídeo magnético; todo lo cual da lugar a que a partir de *Histoire(s) du cinéma* en Godard convivan tres estilos, o en palabras de un semiólogo de manual, tres *autores modelo*: “dos de filmador (cine-vídeo) y uno de montador de imágenes ajenas”, pág. 226).

En tercer lugar, tenemos el abordaje al universo temático godardiano emprendido por Viota. Es una obviedad que la biografía del cineasta permea de forma decisiva en sus películas, que la crítica ha balizado canónicamente su filmografía a partir de algunos hitos de su vida personal (“años Karina”, “años Mao”, etc.), que pocos artistas han conseguido modelar una obra en la que se refractan de manera tan nítida. Pero no por ello resulta menos inesperado que en el marco de un empeño hermenéutico de sesgo estructuralista como el de Viota, donde las películas se evalúan a partir de sus cualidades constructivas, técnicas y formales, se conceda tanto espacio y crédito heurístico a las vicisitudes y cuitas personales del autor empírico. Esta saludable heterodoxia metodológica, impensable en un exégeta de estricta obediencia semiótica, que desoye por añadidura el reclamo del propio cineasta quien reivindicó su obra como “autorretrato del pensamiento” y dio poco pábulo a su presunto trasfondo autobiográfico, permite apreciar las circunstancias personales que fueron inoculando en su filmografía la mirada etnográfica primero, la política militante después, y por último el tema de la memoria y el recuerdo de la Historia, no solo del cine.

Esta “continuidad entre cine y vida” que acredita el corpus Godard tiene en el amor, a veces en su manifestación carnal, su clave de bóveda temática, asunto más vidrioso que lúbrico en los tiempos de corrección política que corren, al que Viota consagra el monumental apartado final (de título “Godard infiel” y envergadura cercana al centenar de páginas), donde no solo estudia el vínculo umbilical que existe entre sus películas y las sucesivas parejas sentimentales del cineasta (amén de en las consabidas Anna Karina, Anne Wiazemsky y Anne-Marie Miéville, también repara en Anne Colette, su primer amor que

irradió en sus cortos aurales, y en Myriem Roussel y Maruschka Detmers, acmés eróticos de senectud del maestro que dejaron respectiva huella corporal en *Je vous salue, Marie* y *Prénom Carmen*), sino que pone el acento en aquellas obras en las que lo pulsional sale a escena en una filmografía inusitadamente bipolar en estos asuntos venéreos que, para decirlo en sus afortunados términos, “palpita en la sístole diástole del puritanismo y el impulso sexual”.

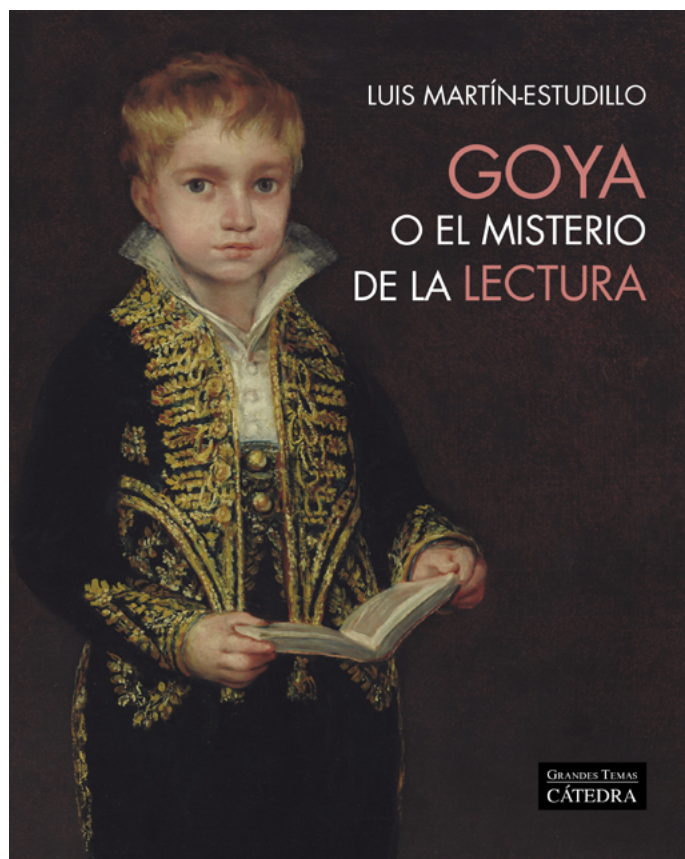
Amén de darnos acceso desde distintos puntos de vista a un corpus de suyo polimorfo como el de Godard, esta heterodoxia es el correlato epistemológico esperado en un exégeta que nunca ha entendido el análisis fílmico como una actividad rutinaria, mecánica e infalible implementada al dictado de hierro del método, sino antes bien como un discurso enunciado en primera persona en el que vibra el timbre de una sensibilidad particular e intransferible, el sedimento, en suma, de un saber y una destreza irrepetibles. Ocurre en el caso de Viota que esa vertiente personal inherente a la praxis analítica adquiere tintes de *happening* (lo que en el caso del capítulo dedicado a *Adieu au language*, transcripción literal —incluidas intervenciones de los asistentes y respuestas a bote pronto de Viota— de la sesión de presentación de la película en la filmoteca de Cantabria, ha de entenderse en su sentido literal), no solo porque sus textos aporten esos datos morfogenéticos que por lo general quedan ocultos (su monografía del cine de Ford, por ejemplo, se estructura a modo de diario de los sucesivos análisis acometidos a partir de que el viernes 7 de mayo de 2021 a las 17:30 sufre una suerte de epifanía exegética doméstica a raíz de un visionado en televisión de *El gran combate*), sino porque sus gustos y apetencias

se involucran en su argumentario en condición de paridad con la descripción de su objeto de análisis, lo que da pie a acotaciones al hilo extraordinariamente jugosas (desde el elogio al zoom —“La belleza del zoom está en su capacidad para transformar el contenido visual de un plano en otro contenido distinto sin romper la continuidad; variación modulada, no variación troceada como la que proporciona el montaje”, pág. 374—, hasta su lamento por el hecho de que Godard no hiciera más películas “con la polla” —pág. 397).

Viota ya no escribe ni dirige películas, pero cuando sopesa la obra de los artistas que le conmueven sigue siendo un cineasta que pisa terreno conocido: se preocupa por la estructura que sostiene esos organismos semánticamente vivos que llamamos filmes, pone en valor las cuestiones técnicas que están en el origen de su específica concreción formal, y atiende fundamentalmente a lo que las películas nos dicen de la vida. Y como los analistas que verdaderamente importan, también es escritor: “Construcción, importancia de los formatos y de los soportes, tipos de plano, la pareja, que refleja su vida en su cine, el actor que no actúa, la idea de montaje aplicada a todos los procesos inherentes a una película, el documental, más etnografía que sociología, y la ficción, libertad, igualdad y fraternidad entre sonido e imagen, elección esencial de las palabras y, más aún, de las voces que las frasean...” (pág. 14). No hay, me parece, mejor manera de glosar (todo) el cine de Godard. ¿Qué más se puede pedir?

Imanol Zumalde

Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea



Luis Martín-Estudillo, *Goya and the Mystery of Reading*. Nashville: Vanderbilt University Press, 2023, 246 pp. // *Goya o el misterio de la lectura*. Madrid: Ediciones Cátedra 2023, 252 pp.

De todas las revoluciones nacidas durante ese periodo clave para la historia de Europa que fue la Ilustración la más desconocida es, quizá, la de la lectura. Y, sin embargo, el aumento radical en el número de lectores y en la cantidad y variedad de textos disponibles que se produjo en dicha época tuvo efectos prolijos y duraderos, no siempre positivos, a todos los niveles. El acceso a la educación por parte de los sectores tradicionalmente excluidos de ella, el nacimiento de una opinión pública capaz de influir en los cambios políticos y sociales o el desarrollo de los nacionalismos son solamente algunas de las consecuencias más conocidas de la expansión de esta actividad que hoy nos

parece casi anodina pero que en los siglos XVIII y XIX fue tan revolucionaria como la irrupción de internet o la inteligencia artificial lo están siendo para nosotros.

En *Goya o el misterio de la lectura*, Luis Martín-Estudillo, catedrático de estudios hispánicos de la Universidad de Iowa, nos ofrece precisamente una novedosa investigación sobre el papel de la lectura en la obra de Francisco de Goya. El volumen se abre con una introducción que muestra la fascinación del autor aragonés por el potencial transformativo de la lectura y apunta el impacto sustancial que dicho interés tuvo en aspectos fundamentales de su actividad artística. Contrariamente a la idea que se tiene a veces de Goya como un *idiot savant*, como un genio apartado del mundo y centrado en sus propias obsesiones, Martín-Estudillo retrata al pintor aragonés como un individuo con un apetito voraz por la lectura (ya fuera de los textos o del mundo), dueño de una biblioteca considerable, perfectamente al tanto de los debates públicos de su tiempo, y especialmente de los surgidos a raíz de la expansión del acceso a las letras. Goya, pues, leía profusamente en su vida privada y profesional, en la que el estudio de textos de distinto tipo tenía un papel clave como paso preparatorio a la creación de sus obras pictóricas. Obras en las que, además, la lectura aparece profusamente incorporada. A veces, en cuadros y retratos que muestran personajes acompañados de material de lectura o inmersos de uno u otro modo en el acto de leer. En otras ocasiones, por medio de la inscripción de numerosos y casi siempre ambiguos fragmentos de texto en sus cuadros, dibujos y grabados que transforman en lectores a quienes se acercan a ellos.

En el resto del volumen, Martín-Estudillo analiza justamente las obras de Goya en las que la lectura tiene un papel clave, teniendo siempre en cuenta la diversidad de las prácticas lectoras de la época y la clara conciencia que el pintor tenía de la existencia de un nuevo tipo de público versado en las artes de la lectura y sabedor de su potencial para multiplicar los significados de las obras artísticas y hacerlas dialogar con los tópicos más candentes de la época. Varios de ellos se relacionan con el rol de la lectura como actividad política, que Martín-Estudillo estudia partiendo del análisis de los *Caprichos*, la cono-

cida serie de grabados en los que Goya satirizó los vicios sociales de su época. Una obra que reconoce el potencial revolucionario del acto lector pero que muestra también una crítica despiadada de la recepción pasiva de los textos. Como nos recuerda el autor, para Goya, al igual que para muchos ilustrados, solo era positiva la lectura meditativa, llevada a cabo en solitario; la lectura en grupo, mucho más común en la época, era un vehículo para la transmisión de conocimientos perniciosos que alimentaban la brutalidad y la intolerancia, algo que a finales de siglo XX podría habernos resultado sorprendente, pero con lo que es difícil no estar de acuerdo hoy, después de un cuarto de siglo de redes sociales, teorías conspirativas y *fake news*. Goya, sin embargo, no nos ofrece soluciones, sino solamente una calculada ambigüedad, una tensión constante entre imagen y palabra.

Especialmente destacable es el largo análisis que Martín-Estudillo dedica a *La Junta de Filipinas*, una de las obras más importantes y menos estudiadas del pintor aragonés. Este cuadro monumental, que se conserva en el Museo Goya de la localidad francesa de Castres, inmortaliza la inesperada visita de Fernando VII a una de las reuniones de la Real Compañía de Filipinas; más en concreto, capta el momento en el que el rey preside la lectura de un largo informe sobre la situación financiera de la empresa. Lejos de glorificar al monarca o resolver las dudas sobre la viabilidad de la compañía (lo que sin duda era el propósito de esta última cuando encargó la obra a Goya), el cuadro plasma el efecto desasosegante que la visita real produjo entre los asistentes a la reunión y, también, el tedio provocado por la interminable lectura del informe. Como muestra Martín-Estudillo, *La Junta de Filipinas* no es un retrato real al uso, sino una reflexión, necesariamente equívoca, sobre la naturaleza del poder y una sofisticada representación del aburrimiento que anticipa otros acercamientos a esta experiencia en el arte moderno.

Seguidamente, *Goya o el misterio de la lectura* se centra en la relación entre lectura y subjetividad. Se abre con un análisis de retratos y dibujos en los que Goya representa a diversos individuos sumergidos en el acto lector. Conviene recordar que la lectura entendida como actividad individual y llevada a cabo en silencio es un concepto re-

lativamente moderno, que comenzó a expandirse durante el siglo XVIII. En estas obras, el pintor aragonés trata de mostrar el genuino placer que produce la lectura solitaria y meditativa, lejos de la teatralidad impostada que la lectura pública muchas veces llevaba aparejada. Tarea para la cual el pintor aragonés se sirve de una reinterpretación no religiosa de la larga tradición occidental de los ejercicios espirituales de los santos cristianos. Martín-Estudillo muestra cómo Goya problematiza la concepción de la identidad más común en la España de la época, a saber, la que basaba el valor individual y la posición social en la pertenencia a un antiguo linaje, mejor aún si era cristiano viejo. A través de varios dibujos de asnos lectores, Goya denuncia el ambiguo rol que la documentación escrita, muchas veces fantástica, tenía a la hora de demostrar esas presuntas genealogías, así como la falsedad de las posiciones sociales a ellas atribuidas. Esta parte del libro finaliza con un estudio del dibujo *Visiones de Don Quijote*, que muestra a Alonso Quijano embebido en la lectura y rodeado de imágenes fantasmagóricas surgidas de su imaginación y que Martín-Estudillo considera, en esa línea ambigua que Goya nunca deja de practicar, tanto una advertencia sobre los efectos nocivos que la lectura puede provocar como una reivindicación del poder de la imaginación en una época en la que el racionalismo estaba imponiéndose como modo privilegiado de pensamiento.

Las siguientes páginas exploran las representaciones goyescas de cierto tipo de lecturas de dudosa moralidad y gran éxito cuyos orígenes remontan a la época ilustrada. La nueva asociación entre lectura y soledad propició la aparición de nuevas temáticas entre lo levemente eróticas y lo abiertamente pornográficas. La popularidad del nuevo género trajo consigo también un cambio de percepción hacia los libros y su propósito, así como un aumento de los intentos por censurarlos y de su atractivo en tanto que objetos transgresores. El discreto lector que es Martín-Estudillo demuestra que ser consciente de la existencia de esta nueva literatura permite abrir las posibilidades interpretativas de la obra de Goya. Bajo este nuevo prisma, cuadros que antes parecían más o menos regulares, como el retrato de *Sebastián Martínez* o el *Retrato del Marqués de San Adrián*, adquieren nuevo sentido una vez

que ponderamos qué se oculta al otro lado del papel que lee el coleccionista gaditano, o cuando conocemos el rol predominante que en la literatura erótica tenía la fusta que empuña el aristócrata.

La siguiente sección está dedicada a los animales, monstruos y otros caracteres grotescos representados por Goya en mitad del acto lector. Imágenes que, para Martín-Estudillo, problematizan la idea, defendida por muchos ilustrados, de la lectura como instrumento esencial para el avance de la razón. Al contrario, remarcan el doble filo que posee cualquier actividad intelectual, su potencial para hacernos mejorar o hundirnos en el fango. El borrado de las fronteras entre lo humano y lo animal practicado por Goya refleja también los debates contemporáneos acerca de la propia naturaleza humana y los incipientes cambios de actitud hacia el tratamiento que deberían recibir los animales, basados en la idea de que la falta de raciocinio o de lenguaje no justifica infligir sufrimiento alguno. Al igual que en capítulos anteriores, el conocimiento de este contexto permite a Martín-Estudillo proponer nuevas interpretaciones para los animales lectores de Goya. Es el caso, por ejemplo, de *Animal de letras*, un dibujo a lápiz de un gran felino humanizado que sostiene un libro entre sus zarpas y a cuyas espaldas se encuentra un personaje que parece burlarse de él. La crítica tradicional lo ha interpretado generalmente como una sátira de los ignorantes que presumen de sus lecturas y que estarían representados por el gran gato de la imagen. Para Martín-Estudillo, sin embargo, Goya nos muestra aquí a una bestia solemne, más digna de simpatía y más humana que la grotesca figura que ha interrumpido su lectura meditativa; una bestia, en definitiva, que nos obliga a plantearnos cuáles son los comportamientos y las actitudes que real-

mente constituyen la condición humana. Otros tópicos cubiertos en el capítulo incluyen el rol de la lectura en la nueva educación pública que estaba poco a poco apareciendo en el país y la influencia perversa de las lecturas grupales que no liberan a los que participan en ella, sino que acaban esclavizándolos.

El volumen concluye con un breve comentario acerca de dos piezas de Goya en las que la palabra escrita (para ser leída por el público, insistamos) juega un papel fundamental: el aterrador grabado *Nada. Ello lo dirá*, perteneciente a la serie de los *Desastres de la guerra*, en el que una osamenta sostiene un libro con la voz «Nada» escrita en él, cuyo significado concreto ha sido objeto de múltiples e infructuosas especulaciones críticas a lo largo de los años; y el conocido *Goya a su médico Arrieta*, que en su parte inferior incluye un epígrafe que multiplica el poder testimonial y las posibilidades interpretativas del célebre autorretrato. La comparación entre las dos piezas permite al autor de nuestro volumen recordarnos el poder evocativo que siempre tuvo la palabra para Goya; resaltar el aire de misterio que aún tenían en la época las letras escritas y la lectura; e insistir en esa ambigüedad esencial que practicaba el pintor aragonés y que le permitía anclarse en la incertidumbre como antídoto y complemento de una razón cada vez más omnipresente, pero inepta para reconocer su incapacidad de iluminar sus propios rincones oscuros. Todo lo cual consigue también Martín-Estudillo en este extraordinario estudio, con el que nos ayuda a arrojar algo de luz sobre este pobre mundo nuestro cada vez más en las sombras.

José Pablo Barragán
Temple University

CÁTEDRA +media

La escucha actual

Antonio Méndez Rubio



Antonio Méndez Rubio, *La escucha actual*. Madrid: Cátedra +media, 2023, 222 págs.

No puede afirmarse que los estudios sobre el sonido sean mayoritarios en la tradición académica española de las ciencias sociales, especialmente de la comunicación. Quizás supone uno de los ámbitos más desconocidos y maltratados del área de la Comunicación audiovisual y esto tiene muchas causas que resultan complejas de abordar y apuntar en esta reseña. Basta decir que únicamente una o dos asignaturas de los planes de estudios de Grado en Comunicación audiovisual profundizan en el fenómeno sonoro, y la mayoría de las veces se hace como fenómeno anexo a la producción de mensajes visuales. En el terreno investigador, contamos con escasas

monografías en esta línea -que tiene escaso éxito en la reflexión académica universitaria española-, como algunas en las editoriales Fragua y Universitat Oberta de Catalunya. El profesor de la Universitat de València, Antonio Méndez Rubio es un autor de referencia que ya publicó en 2016 una monografía llamada *Comunicación musical y cultura popular. Una introducción crítica*, donde destaca su intención de indagar las relaciones cambiantes entre música y poder en la sociedad.

En *La escucha actual* (2023) de Editorial Cátedra, en su colección +Media, Méndez Rubio sigue en esta senda que profundiza en los vínculos entre los textos sonoros y las múltiples prácticas sociales en esta contemporaneidad compleja dominada por la tecnología, las redes sociales, la hipervisualidad y las consecuencias de la pandemia por COVID 19. El autor apela a un acto de escucha activo y participativo, en igualdad de condiciones con los actos de visión, que acaparan la atención del ser humano contemporáneo. La escucha se abre a convertirse en un acto social y político, con el que repensar la experiencia, y sus roles como agentes de relación y de tensión. Méndez Rubio nos sorprende y captura nuestra atención (ya una *escucha*) con una constante catarata de resultados, formulaciones, hallazgos, puntos de vista o encuentros, apoyados constantemente por citas y autores que a lo largo del texto sobresalen y nos introducen en historias apasionantes en torno al mundo de la escucha. Es difícil mantener el ritmo de síntesis, concreciones y aperturas a la que el autor nos somete constantemente en su condensado ensayo, pero que despiertan muchas líneas de reflexión necesarias para los académicos en comunicación.

Sus variados enfoques no hacen sino incrementar nuestra curiosidad en el desenlace (no acabado anticipamos) de este *juego de la escucha* y de la *lucha por la escucha* que se desarrolla desde la intromisión en la cultura y la industria del audiovisual actual. Incluyendo las perfectas escuchas de la gran música u otras menos controladas, a lo largo del libro se detallan sus variedades: desde *la escucha masiva* preponderante, *la escucha social*, *la subescucha* y muchas otras que emergen desde el otro

lado de la tapia o sucumben ante muro semiderruido por la artillería audiovisual.

Desde el comienzo del libro se plantea la necesidad de reposicionar la escucha, que necesita desesperadamente de teorización (Kassabian): se cita al autor que pone sobre la mesa que el estudio de la escucha desde la comunicación social, puede alterar los modos de subjetividad y tiene un potencial político por su relación con la mercantilización y el placer (p. 13). No puede quedar ninguna duda: la llamada desesperada de Kassabian es claramente entendida y recogida por Méndez Rubio, y nos la traspasa. Como este trabajo nos propone, se trata de avanzar en la comprensión del papel crucial de la escucha en la cultura común (p. 21).

En sus seis capítulos y un entreacto, el ensayo abre sin duda, muchas puertas desde la concreta sencillez de lo que estudia: *la escucha*, que se mantiene en el centro de todo el desarrollo. La escucha, ese otro lado de la tapia del universo audiovisual incluye muchos temas y perspectivas, como la *escucha reducida* o la *escucha ampliada* por la colonización de su espacio, y del control sobrevenido ahora por la imagen.

La obra no solo recurre a la tradición de la mejor crítica y de la gran filosofía en un acertado y optimizado recorrido desde Kant a Adorno, sino que actúa como revisión de los grandes nombres que han abordado el tema como Virilio, Small, Frith, Barthes, Chion, Cook y muchos otros. El trabajo realiza una relevante revisión de las aportaciones de Adorno, que tienen que ver con la denuncia de la estandarización de la escucha promovida a gran velocidad por la industria y los *mass media*. Con él se atiende la relación específica de la escucha con la sociedad hipertecnologizada y dominada por técnicas para recoger y mantener la atención, base de influencias comerciales y políticas sobre las audiencias generales. En los últimos años, un mundo de opulencia informativa, como dice Simmon, crea su propia “economía de la atención”, siempre al servicio de la economía de mercado capitalista. Ya Adorno nos advertía de ello, aunque el libro realiza una inmersión en otras contribuciones del reconocido teórico, enmarcado en la Escuela de Frankfurt: es el caso de su fundamental función disciplinante de

la música de fondo, claro precedente de la creciente incapacidad para comunicarse. Así, la pseudoescucha o la cosificación de la cultura musical ha infectado gravemente con su virus el oído social.

Siguiendo por esta senda, se hace un ejercicio creativo y muy ameno en la incursión de teóricos actuales, con una mirada crítica, como Ritzer, que denuncia la MacDonalización de la sociedad -el *fast food* musical produce una norma ambiental de no-escucha global- o Pasolini. Del autor de Bolonia aplica su queja temprana de la “industrialización total” y su anexa manera de hablar homologada, como forma de fascismo completamente nueva y aún más peligrosa: como apunta el autor, haciendo una misma homología entre lenguaje y economía, “la actual crisis económica y social es también al mismo tiempo una crisis del lenguaje y de la escucha” (p. 50). Toma de García Quiñones, la idea de que las técnicas masificadas han convertido toda la tradición musical en un enorme contexto, y la de escucha ambiental... La idea de la *neutralización del oído social* nos plantea la hipótesis de que la música no se escuche con atención. Sale a la luz, por tanto, un fenómeno de no escucha (o escucha semiatenta, *easy listening* o escucha mínima), que tiene en la estandarización de la música como ruido de fondo en centros comerciales y locales públicos un caso paradigmático.

Otro punto de interés resulta cómo nos pone el autor al día en profundidad de tareas, como la función de la *escucha controlada* mediante un proceso anticipativo del espacio sonoro al servicio de la imagen: “A más ruido musical mayor poder de la imagen” (p. 46), lo que apunta a que la música es escondida en el espectáculo audiovisual, en lo que llama el *encaje de las escuchas*. Ha sido habitual en toda la historia del cine y ha fraguado en otros casos hasta alcanzar lo que llama la *batalla de la escucha*. Los megaconciertos audiovisuales, los espectáculos de la Superbowl, etc son ejemplos de la programación de la escucha. Nos hace pensar que, tal vez, ahora y en otros momentos, la escucha al menos puede seguir refugiándose en la escritura...

Méndez Rubio postula el recorrido histórico de la escucha como una lucha por la colonización del espa-

cio de la escucha y nos muestra cómo su desarrollo pudo empezar con la música de fondo o el hilo musical, el ritmo de repetición de la máquina capitalista y la invención de artefactos para controlar el volumen sonoro en las primeras películas... y mucho más. Probablemente la escucha en otros tiempos estaba más cotizada y seguramente discursos enteros eran repetidos y salvados en la memoria (el mundo helénico) y transmitidos como piezas icónicas; no así la sucesión de imágenes.

El capítulo *Entreacto* resulta un intermedio perfecto entre las dos partes del libro y tiene en el concepto de *esquemáticas de escucha* un muy interesante punto y seguido, desarrollado más tarde y que podría dar para nuevas inmersiones en el campo de la comunicación sonora, como línea dentro de las ciencias de la comunicación. En este caso, como modos de producción de escucha, los esquemas de escucha cristalizan formas en que se articulan prácticas y situaciones sonoras. El autor propone tres tipos: la escucha ambiental, la escucha masiva y la escucha clásica. Este *Entreacto* tiene un gran componente clarificador en las tesis principales del trabajo, a veces diluida ante la empresa magna que el autor tiene entre manos, y la escasa tradición académica en este campo de investigación, que no siempre ayuda al planteamiento de innovaciones teóricas.

Un asunto relevante y enriquecedor, transversal, como otros, a todo el texto, resulta la relación entre los conceptos de escucha y espacialidad, o escucha y paisaje sonoro. Históricamente tratado por autores como Murray Schafer, el mayor referente, supone una fuente de reflexión sobre el panorama acústico contemporáneo y lo que de representativo tiene para el ser humano actual. El autor aboga por la necesidad de incorporar un componente de responsabilidad a la tarea de la escucha: así como el paisaje sonoro hace su trabajo, la escucha debería responder de un modo decisivo en la configuración de este paisaje (p. 107). Esta desigual batalla, comenta el autor, se libra, por ejemplo, en los aparcamientos del *7 eleven* o en los autobuses de Nueva York, con música programada para expulsar a transeúntes indeseables. También la utilización de música clásica ligera en muchos espacios tiene un objetivo específico: colonizar el espacio sonoro, eliminando cualquier tipo de ruido

producido por las clases bajas. El espacio urbano es así manejado acústicamente para crear una sensación de seguridad y control, como ya apuntaba Sterne.

En lo que se refiere al espectáculo musical una teoría crítica de la escucha como acto se posiciona, tal vez hoy más que nunca, con lo que reclamaba el Manifiesto de la International Situacionista: “no queremos trabajar en el espectáculo del fin de un mundo sino en el fin del mundo del espectáculo”. El peso de la escucha clásica como fondo inaudible vuelve con el cine de Walt Disney y nació seguramente o se fraguó con los sistemas *up and downer* del primer cine sonoro, que regulaba automáticamente la intensidad de la música cuando aparecían diálogos. Algo de esta ideología clasicista del sonido se ha infiltrado en la escucha pop en fenómenos como el de los Tres Tenores, que explotó la autenticidad y la idea de genio musical para ponerlos al servicio del mercado. En relación a esto, el paso de la música clásica a la escucha masiva podría estar funcionando en la actualidad en un régimen de desplazamiento hacia el pop de la forma musical más canónica: el caleidoscopio acústico de las llamadas músicas del mundo del World Music es un referente excelente y dramático que contribuye a un determinado esquema de escuchas limitado masivamente por presupuestos ideológicos y pragmáticos.

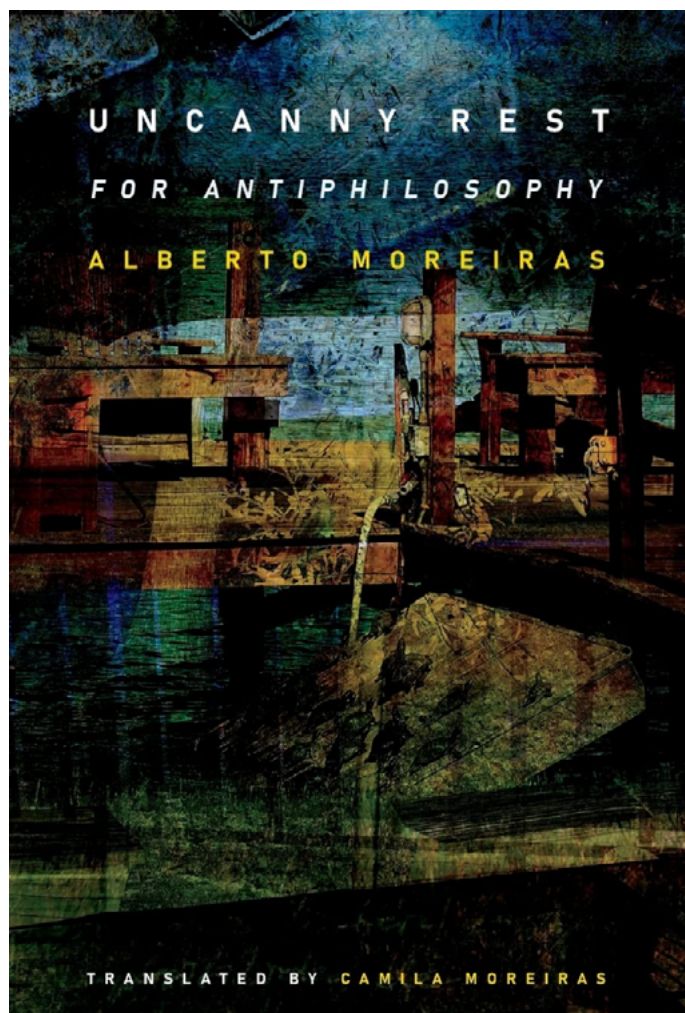
Sobre la evidente adaptación continua a “lo último”, “lo más actual”, del oído popular, Méndez Rubio nos descubre sus características: el oído popular depende como nunca de una adaptación a gran escala y con alta velocidad en el recorrido que de lo audible a lo visible se despliega en la selva de la comunicación social. La(s) pantalla(s) se convierte(n) así en *una diminuta y gigantesca factoría de distracción* que vomita sin cesar contenidos como caja de pandora inagotable, tanto para la televisión, el cine o las plataformas de audiovisión, como más detalladamente recoge de Michel Chion. El terreno del videoclip, tan abierto a todo tipo de aportaciones actualmente, tiene también su lugar en el universo de reflexión sonora del texto, y hay que congratularse de que escape del manido abordaje del clip como sucesor/heredero del espectáculo fílmico, para incluirlo en la era audiovisual de las redes sociales y el medio digital.

Así las cosas, la escucha pareciera descuidada en su papel de mero compañero de viaje del moderno audiovisual..., tal vez el libro, el panfleto, la conferencia, el coloquio, la disertación o el discurso hayan cedido bajo semejante presión: con la escucha aún hay esperanza. Escuchar, concluye, puede concebirse como un desafío libertario.

En todo caso, el escuchante común, como nosotros, queda fascinado por ese nuevo territorio de la escucha que Méndez Rubio explora, indaga y, en su caso, descoloniza.

Ana Sedeño

Universidad de Málaga



Alberto Moreiras, *Uncanny Rest: For Antiphilosophy*. Duke University Press. Durham: 2022, 191 pág.

Alberto Moreiras empieza su libro *Uncanny Rest: For Antiphilosophy* recordando una visita que hizo al parque arqueológico de la antigua polis de Elea, en el centro de Italia, ciudad de origen del pensador pre-socrático Parménides. ¿Es ser y pensar lo mismo? ¿Hasta qué punto el ser es reducible al pensamiento? ¿Y cómo entendemos “lo mismo” que articula la relación entre ser y pensar según Parménides? La ausencia de una respuesta clara a tales preguntas ha marcado el pensamiento de Moreiras que no ha dejado de reflexionar sobre el carácter enigmático de la

relación entre ser y pensamiento. La visita a Elea, en este sentido, no es tan solo una mera anécdota biográfica con la que el autor decide empezar el libro, sino que marca la intención y objetivo del recorrido de este último—pensar lo inaparente, aquello que a ojos del académico (centrado en las exigencias o insistencias de su disciplina particular) permanece invisible y por lo tanto en un olvido permanente. La tarea ardua de afrontar el dilema que el pensamiento parmenidiano le supone al autor va a marcar, como veremos, el final del libro.

El libro es un diario que Moreiras empieza en marzo del 2020, a principios de la pandemia del COVID-19, y termina a finales de mayo del mismo año. Puede parecer que, como diario, no siga ningún orden, que cada entrada tome diferentes direcciones sin responder a ningún desarrollo temático concreto. Sin embargo, dentro de la espontaneidad que distingue su escritura, esta está organizada en base a un total de siete partes que remiten a temáticas diferentes.

En la primera parte “The Path of the Goddess”, tras contar su visita al sitio arqueológico de Elea, Moreiras habla de la errancia que ha marcado su vida, la cual ha sido a veces ecstática y alegre y otras veces oscura (7). Esta errancia, sin embargo, está marcada por una consciencia de la errancia como tal que, en su oscuridad, permanece impensable. Esta es una consciencia de lo impensable que es a la vez pensamiento; es decir, asume la interrupción de lo impensable como la condición esencial del pensar (6). Esta distancia siempre presente en cuanto pensamiento informa la escritura de Moreiras, la cual avanza siempre alerta de un exterior o evento impensable.

La escritura de Moreiras, lejos de ser un instrumento de inscripción de vivencias subjetivas, se desenvuelve a modo de reflexión de la existencia en cuanto exposición constante a la facticidad exterior del mundo (17). En este sentido, como demuestra en la segunda parte “The Pandemic and the Event”, su escritura no pretende elaborar una narración biográfica donde inscribirse como sujeto, sino que se enfoca en aquello que excede toda inscripción subjetiva; un afuera acechante que generalmente queda olvidado por su indescernibilidad. Su escritura es precisamente una reacción existencial a dicha externalidad indis-

cernible que marca el evento de la pandemia (13). De este modo, Morerías escribe afrontando el carácter elusivo al que su existencia se expone en tiempos de pandemia.

En la tercera parte del libro “Self-Precursion”, Moreiras explora la antifilosofía como precursor de todo movimiento filosófico. La antifilosofía no es lo contrario de la filosofía, sino el paso previo a la filosofía misma que afirma la existencia como “hazardous and uninterpretable” (25). La antifilosofía, alejada de toda empresa hermenéutica (que busca siempre encuadrar la existencia dentro de un horizonte de razón suficiente), reconoce la existencia en cuanto espera ante la ausencia de la estructura angélica del mensajero (27), esto es, la existencia carente de discursos auxiliares que le asignen una dirección o camino definitivo por el que seguir. En este sentido, Moreiras usa la imagen inimaginable del futuro de Tobias, que se halla sin la ayuda del ángel Rafael como mensajero, para ilustrar el vacío discursivo en el que la existencia permanece (27); esta se encuentra en una espera irreducible a toda esperanza de llegada o retorno del ángel o mensajero. La vida como espera sin esperanza permanece sin expectativa mesiánica de ningún tipo; es una espera infrapolítica que piensa a modo de preparación en el estado indecible que la espera misma presenta (29). Esta es la espera que Moreiras identifica con la situación vivida durante la pandemia (29), en la que nos encontramos morando a la expectativa de un afuera que se aproxima a la vez que desiste.

El continuo desistir como forma de aproximación es lo que determina “la nada” según Heidegger. Moreiras sigue el pensamiento de este último alrededor de “la nada” para problematizar la experiencia de lo real más allá del sujeto como principio vertebrador de toda experiencia (34). Lo real, al manifestarse en cuanto sustracción a su misma manifestación, desvela un sentimiento de ansiedad que desarma el sujeto. La ansiedad marca un momento de ex-propiación en el que aquel se ve expuesto a la imposibilidad de apropiación o representación de lo real; un instante que revela la necesidad de pensar lo real más allá del sujeto. Moreiras señala que la experiencia que la ansiedad abre no debe ser ignorada, ya que en ella se encuentra la posibilidad de una consciencia otra (una consciencia no subjetiva tal vez) que nos acerca a eventos que exceden el

contexto cerrado de todo sujeto, como la pandemia o el cambio climático. Este último no es más que un evento que se aproxima a la vez que se sustrae de su aproximación absoluta, manifestando así una falta que es constituyente de lo real. Saber escuchar a la sustracción continua que se aproxima en lo real es, según Moreiras, la clave para imaginar una política otra con consciencia de su inescapable condición infrapolítica, que señala el afuera de la facticidad existencial a la que cada uno de nosotros estamos expuestos (35). “Aiming for that exteriority is an infrapolitical exercise that ends up constituting itself as a condition for all politics” (38).

Moreiras señala que la infrapolítica no debe ser entendida como un ejercicio orientado hacia el desarrollo de un trabajo concreto (43), sino que es “a practice of the step back, an attempt, therefore, on the *dynamis* that enables and controls all *energeia*, all *ergon*, all *praxis*, all *poiesis*” (44). La reflexión infrapolítica es un pensamiento espectral que nunca llega a revelarse presencialmente dentro de un contexto de trabajo filosófico propio; y que desborda los límites de este último en calidad de “phantom and un-thematized condition” (45). En este sentido, es un pensamiento antifilosófico que señala aquello que siempre queda olvidado en toda iniciativa de pensamiento profesional—la dimensión inaparente del pensamiento que es dejada atrás en cada impulso hacia la maestría de lo aparente. Por lo tanto, la infrapolítica antifilosófica, o la antifilosofía infrapolítica, es “an impoverished thinking, and a thinking of poverty, an im-potent thinking” (45).

En la cuarta parte del libro, “Fools and Free Spirits”, Moreiras reflexiona sobre la deriva inauténtica del sector académico que se refugia siempre en un discurso equivalente al “Otro” (63). Moreiras usa el término “el Otro” para referirse a la expectativa gigantesca con la que todo académico se ve presionado a cumplir; uno debe pensar y escribir para el Otro con tal de ser reconocido y entrar dentro del circuito académico. Esta tendencia reduce la experiencia académica a una persistencia *télica* (de “telos”: fin o límite) dentro de una práctica académica reconocida, manteniéndola sometida a un principio de equivalencia e indiferencia (63). La vida académica se convierte entonces en un perseverar constante dentro de unos límites

asignados, no aspirando a nada más que la producción de una sustancia ya desde un principio esperada.

En contra de dicha visión *télica* de la vida académica, Moreiras explora la noción aristotélica “*energeia ateles*” que define como “a work without an end, without a final determination, without fixity” (64). *Energeia ateles* desvela la existencia, no como persistencia dentro de unos límites marcados, sino en cuanto fenómeno que se repite conforme a su facticidad imposible. Es decir, se trata de un fenómeno que no llega a consolidarse sustancialmente dentro de un marco definido ya que su desarrollo implica una exposición continua a su falta de terminación (67). Para reflejar este carácter paradójico de la existencia Moreiras usa la palabra del griego antiguo “*ankhibasie*” que significa “aquello que se aproxima” (71). *Ankhibasie* es un término heraclítico que Heidegger emplea, en su texto *Conversaciones en un camino rural*, para designar un progreso siempre distante que marca el camino de toda existencia. Esta es la condición asintótica que convierte la existencia en un camino *atélico* que avanza alejándose de toda afirmación reflexiva.

Al final de la cuarta parte, Moreiras introduce un intercambio de mensajes con un tal Matías (quizá un personaje ficticio) con quién discute la visión de la existencia sin final. Matías le pregunta a Moreiras si dicha visión implica el rechazo de la posibilidad de toda afirmación de la vida y, por consiguiente, “the praise of the death drive” (75). Moreiras le contesta que su intención no es reducir la vida a su negación, sino reflexionar sobre la condición inexistente intrínseca a toda decisión existente; es decir, de qué forma la existencia no puede afirmarse o confinarse en el marco de unos límites definitivos ya que en ella hay una inexistencia constante (un componente *atélico*, un *sinfín*) que es precisamente su misma posibilidad de ser (78).

Esta posibilidad no llama al trazado de un nuevo itinerario de pensamiento filosófico desde el que abordar teóricamente la existencia. Ningún discurso de pensamiento teórico va a ser suficiente para afrontar la existencia en su condición *atélica*. Esta desvela el límite funcional de la filosofía; la inoperancia de los itinerarios que señalan siempre con esperanza la llegada a un horizonte de pensamiento esclarecedor. Como Moreiras señala en la quinta

parte del libro “The Fourth Position”, la antifilosofía es la condición de aquel pensamiento que se encuentra al final de todo itinerario o camino *télico* (98). La antifilosofía marca un momento singular en el que ya no basta el carácter simbólico de lo teórico; o la estructura angélica del mensajero recorriendo lo real desde la distancia del significado. Este es un instante de desplazamiento hacia la urgencia de pensar “the relation of (mortal, pained, poor) existence to world” (98). Un pensar de la existencia, o un pensar existencial, que se encuentra siempre expuesto a su condición impensable.

En la sexta parte del libro, “An Invitation to Social Death”, Moreiras reflexiona sobre la interrupción que el tiempo pandémico supone para la estructura académica (107). Este es un tiempo de interrupción que desvela la realidad singular de la existencia, la cual se ve sustraída a toda exigencia al tiempo del Otro. Es una realidad en la que la existencia, interrumpida continuamente por sus límites inaparentes (que están siempre por llegar), se revela en su calidad *atélica* o en cuanto *ankhibasie*; no hay término o fecha de entrega que valga para dicha singularidad existencial. Para Moreiras, este no es un tiempo de conciliación con el Otro, sino un tiempo de radical singularidad en el que uno se ve expuesto a la condición secreta de su existencia (111).

El secreto acompaña a todo pensamiento sobre la existencia. Al pensar sobre ella, nos dice Moreiras, esta se pierde sin lograr trascendencia alguna (113). La existencia vuelve siempre a ser pensada como aquello que se sustrae al pensamiento mismo; es como un espectro que se anticipa y no deja atraparse por el pensar consciente de la filosofía. En la séptima y última parte de libro “Infracendence—Unpublished Fragments”, Moreiras introduce el término “infracendencia” para designar la calidad espectral de la existencia. “If I think it exists, I’ve already lost it. It only exists in infracendence. I [exist] not even so, since I am trapped in time” (113). Este fragmento es y no es de Moreiras ya que es un extracto de las notas que este nos presenta bajo la supuesta autoría de su tío, Timoteo Moreiras, en las que este reflexiona de una forma aforística sobre el carácter infracendente de la vida. Un fantasma recorre las páginas de esta última parte, el cual acentúa

la existencia como un sosiego siniestro que atraviesa toda palabra y pensamiento.

El libro no termina con el diario, que está compuesto de las siete partes expuestas arriba, sino que se extiende en un total de cuatro apéndices en los que el autor comparte con el lector correspondencias con algunos de sus amigos y figuras intelectuales importantes en el campo del pensamiento teórico, como Jorge Alemán y Gerardo Muñoz. El apéndice final se trata de un ensayo en el que Moreiras reflexiona sobre el libro de Badiou *The Age of the Poets* y, concretamente, sobre el límite discursivo al que todo pensamiento llega al enfrentarse con la urgencia de pensar el ser (o pensar en cuanto ser). Según Moreiras, no hay sutura posible entre ser y pensamiento que no pase por su inmensurable y paradójica condición. Decir que el ser y el pensar son lo mismo es afirmar su diferencia; lo

mismo es diferencia y por tanto no puede haber identificación absoluta entre ser y pensar. Esto viene determinado por la condición impensable del ser que marca a la vez la necesidad del pensamiento (163). En este sentido, la esperanza filosófica de llegar a un horizonte articulable—la esperanza de todo pensamiento en calidad de *dianoia* (155)—se desvanece ante la singularidad incalculable del ser en cuanto pensamiento. La mismidad parmenidiana entre ser y pensar no viene marcada por medida alguna que pueda ser articulada, sino que se abre a lo incommensurable, a la vida poética que permanece siempre al margen de toda articulación filosófica.

Rafael Fernández López
Texas A&M University

CÁTEDRA +media

Hacia una teoría del pop

Juan Carlos Fernández Serrato



Juan Carlos Fernández Serrato, *Hacia una teoría del pop*. Madrid: Cátedra, 2023, 223 págs.

En los últimos años, la bibliografía sobre las músicas pop y rock ha crecido notablemente. Aunque los enfoques académicos en el ámbito hispanico no son abundantes, parece que poco a poco este fenómeno cultural, de capital importancia para entender las lógicas simbólicas de nuestro presente histórico, empieza a cobrar relevancia también en la agenda investigadora de España y Latinoamérica. No obstante, los enfoques desarrollados por la teoría anglosajona siguen dominando de manera abrumadora los acercamientos a la música pop y a las diversas prácticas culturales con las que conecta.

Juan Carlos Fernández Serrato nos ofrece en *Hacia una teoría del pop* una revisión crítica de las nociones habituales desde las que se ha intentado explicar un fenómeno tan complejo, cuestionando particularmente la idea establecida de que el pop y el rock han de ser entendidos como las músicas populares contemporáneas. Partiendo de la idea de que «aún no se ha llegado a una teoría unificada que explique estos fenómenos más allá de su origen y desarrollo en la industria cultural norteamericana» (p. 8), Fernández Serrato repasa los aspectos fundamentales sobre los que es necesario reflexionar para comprender de una manera más ajustada a su diversidad unas prácticas culturales que aparecen al observador como ambivalentes en lo discursivo y variables en su dimensión ideológica.

En el capítulo introductorio, «De qué hablamos cuando hablamos de música pop», el autor presenta los problemas conceptuales que conlleva enfrentarse al multiforme objeto de «lo pop» y repasa, desde una perspectiva genealógica, los diferentes acercamientos que han intentado definir los numerosos géneros de las músicas juveniles nacidos tras la eclosión del rock'n'roll. Seguidamente, en el capítulo titulado «El pop es un negocio», enfoca con detalle las dimensiones de la economía política de lo pop: negocio, producto industrial, espectáculo, objeto de tratamiento mediático, generador de mutaciones contraculturales y práctica cultural de proyección política. En el capítulo tercero, «La cadena de montaje pop», el autor estudia el entramado de la elaboración del producto musical pop, desde el impulso inicial en la creación artística por parte de los músicos, hasta la puesta en marcha de los circuitos de promoción, imprescindibles para que la grabación llegue al público.

El análisis de los distintos factores productivos que acaban por perfilar la obra pop, le permite a Fernández Serrato plantear las necesarias dudas acerca de la consideración de estos géneros musicales como propiamente populares. Esta es la tesis central que sostiene el ensayo, la del cuestionamiento del lugar estético e ideológico que ocupa lo pop. En el siguiente capítulo, «El espectáculo pop», ahonda en el asunto desde un enfoque novedoso: los géneros musicales pop no son simplemente

músicas, concluye, sino que forman parte de una lógica cultural más amplia, que no es otra que la de los discursos espectaculares postmodernos: «El pop es algo más que una canción, es una imagen compleja, una pose, una actitud frente al mundo, desde la “juventud”, en el caso del *mainstream*, hasta posturas más implicadas sociopolíticamente en el caso de los espacios del *underground*» (p. 109).

Tras analizar estos fenómenos musicales desde la perspectiva de los canales de mediación, Fernández Serrato se adentra en la consideración de que los géneros pop como la expresión discursiva del imaginario popular contemporáneo nació con la revolución estética y política que a finales de la década de 1960 produjo una completa transformación de las músicas juveniles y de su significatividad artística, social e ideológica. A ello dedica en autor el sexto capítulo de su ensayo, titulado «Cuando el pop soñaba con el arte: la música *underground* y el inicio de la cultura alternativa». A través de un sugerente recorrido histórico por las mutaciones formales y conceptuales de las formas estéticas que derivan de la emergencia del rock psicodélico, Fernández Serrato articula una reflexión crítica en la que plantea que, lejos de estar claras las cosas respecto a qué es la música pop, el fenómeno no puede sino considerarse como un discurso complejo, plurisignificativo, ideológicamente inestable y contradictorio, que se comporta en su devenir como un proceso abierto en perpetua transformación: «fluctuando entre la marginalidad de *teddy boy*, el optimismo comunitarista *hippie* y la violencia nihilista *punk*, el pop se eleva al mito consumista y desciende al barro de la rebelión subido a su propia montaña rusa, subiendo y bajando en un bucle que no tiene principio ni parece tener fin» (p. 158). Este capítulo, esencial para fundamentar la viga maestra que sostiene el ensayo, reconstruye el recorrido de las músicas juveniles desde su rebeldía inicial, su domesticación industrial posterior, y su retorno a las dinámicas de la subversión ideológica y estética a partir de la «década prodigiosa». Es en ese constante vaivén donde Fernández Serrato encuentra la clave para considerar el fenómeno pop como algo que sobrepasa lo estrictamente musical y que pieza a pieza

acabará por construir un discurso propio, diferente al de lo estrictamente popular, al de lo propiamente masivo y al elitismo cultural; aunque, al mismo tiempo, estrechamente conectado a todos estos espacios de las prácticas culturales contemporáneas. Para el autor, este discurso refracta una lógica Interna que califica como «archicultura pop», que considera indisolublemente ligada a las transformaciones de la sensibilidad postmoderna occidental.

Al desarrollo de esta última idea dedica Fernández Serrato el capítulo de cierre: «El pop como archicultura: una lectura política», donde sostiene quizá la más interesante tesis del libro: que nada en el pop es lo que parece: «El pop constituye sin duda la lógica del capitalismo transnacional dominante, de la sociedad de masas urbana y posindustrial. Una lógica ambivalente que tiende a la homogeneización de las formas de producir y consumir cultura, a la vez que resulta profundamente contradictoria entre sus diversas soluciones discursivas (*mainstream* versus *underground*)» (p. 210). El autor defiende una lectura no convencional de «lo pop», en tanto que considera que las músicas así llamadas y la cultura a la que han dado lugar han venido absorbiendo todas las fuerzas ideológicas que conforman las dinámicas de la sociedad contemporánea, convirtiéndose de esta manera «lo pop» en una especie de calidoscopio que refracta, a través de un discurso estético de dominancia espectacular, las guerras culturales y las líneas de fuga de los conflictos sociales contemporáneos. A juicio del autor, en ese espejo quebrado, se dejan ver, en su desarrollo histórico, los procesos de asimilación de lo subversivo por parte del poder de las corporaciones, que pueden entenderse, en último término, como un efecto de la evolución contemporánea hacia las «sociedades del control», tal como sostenía Gilles Deleuze en sus últimos escritos.

Hacia una teoría del pop ofrece, en definitiva, un loable trabajo de síntesis, aunando la reflexión teórica, el análisis de casos y la dimensión histórica de los fenómenos pop, al que se suma una propuesta interpretativa novedosa, que abre un camino teórico-crítico hacia la consideración de la música moderna como síntoma de

los flujos culturales y políticos de la sociedad postindustrial. La dificultad de concluir la empresa en un ensayo de breve extensión, norma de la impecable colección +Media de editorial Cátedra, ha resultado finalmente un acierto: el texto combina el rigor académico con la escritura ensayística, en un intento de acercarse a un público amplio, algo cada vez más necesario para que los

resultados de la investigación en ciencias sociales y humanas no se quede al margen de la sociedad a la que se debe en último término.

Rosario Pérez Cabaña

Centro Universitario San Isidoro

Universidad Pablo de Olavide

JENARO TALENS

CON LOS CINCO SENTIDOS

MONO(DIA)LOGAR, MIRAR, LEER,
ESCUCHAR, PENSAR

CÁTEDRA

Jenaro Talens, *Con los cinco sentidos. Mono(dia)logar, mirar, leer, escuchar, pensar*. Madrid: Cátedra, 2023, 328 pp.

Si la publicación de *El sujeto vacío. Cultura y poesía en territorio Babel* (Cátedra, 2000) fue un acontecimiento en el ámbito de la teoría literaria y el comparatismo en nuestro país, la aparición de su segunda parte, 23 años después, no lo es menos. El propio autor precisa en un brevísimo prólogo que este libro responde al mismo concepto de un todo orgánico compuesto de fragmentos, toda vez que estos son recontextualizados, más allá de sus funcionalidades de origen, y revisados para formar parte de un vo-

lumen atravesado por una mismo episteme, que podemos denominar teórico-comparatista relacional, donde los distintos objetos de estudio o prácticas artísticas se consideran en función de unos mismos problemas teóricos. Al lado de la práctica poética, la actividad nuclear para la escritura de Jenaro Talens, las partes del volumen se corresponden con cinco movimientos que generan una arquitectura de resonancias musicales¹ sometida a actividades relacionadas con los sentidos, un nuevo modelo para subrayar el carácter materialista del pensamiento literario del autor.

La primera parte, “Mono(dia)logar” es un pórtico solo aparentemente autobiográfico (género, en sentido estrecho, *imposible* desde la teoría de Talens), irónicamente titulado “Poesía y verdad. Del nombre inexacto de las cosas” (en homenaje a Goethe y a Juan Ramón Jiménez), no porque el autor de *Cenizas de sentido* confíe en la capacidad de la poesía para ofrecer “una imagen estable y objetiva del mundo”, sino más bien porque no puede aspirar sino a “un proceso ininterrumpido de interpretaciones puntuales y contingentes” o, dicho de otro modo, porque su empeño ha radicado siempre en “no hablar *de* mí, sino *desde mí*” (37). Este capítulo, desde su inicio, contiene ya el núcleo del libro, la polémica epistemológica o teórica entre realismo y vanguardia o básicamente la división entre los poetas que escriben para transmitir (comunicar) lo que saben y los que escriben para descubrir (conocimiento) lo que ignoran (13). Adscrito a esta última, la voz narradora del poeta ensayista recorre las claves vitales entreveradas de la doble actividad literaria y académica, ambas vividas al ritmo del velocista que fue en su primera juventud (son varias las vividas por el autor). Entre aquellas destacamos el magisterio inicial de Rafael Guillén en Granada; el descubrimiento temprano también de Samuel Beckett, bajo continuo de su poética y pilar en su capacidad para evitar la confesionalidad íntima y el lirismo y colocar sobre el lenguaje y la imposibilidad del sentido pleno la clave de bóveda de un idea de la composición poética que se construye muy pronto desde una radical intermedialidad: “El diálogo entre visualidad y ritmo musical del verso era

¹ *El sujeto vacío* consistía en una nómina de 19 textos sin apartados o agrupaciones, en este libro son 17.

el motor que hacía funcionar la maquinaria compositiva” (26). En esta línea prima la importancia de los *iconotextos* (cada vez más frecuentes en su poesía del siglo XXI) donde el diálogo sobre todo con la fotografía y la inclusión (no ilustradora) de imágenes “libera” a las palabras de su supuesta función referencial. Se suma a ello la presencia fertilizante del cine en su poesía como dispositivo narrativo y modo de enunciación, con el montaje como procedimiento constructivo, capaz en tanto dispositivo de socavar la idea y pregunta por el autor. La materialidad o primacía funcional de su lenguaje contagia el proyecto retórico poético de Talens, en pos de aquel “sujeto vacío” desplegado en el poema. Los lectores interesados en la evolución de su poesía, encontrarán un breve y preciso repaso de la misma junto con las claves de la coherencia de una búsqueda, tan lingüística como progresivamente despojada y profunda “en esa extraña experiencia de mirar hacia fuera mirando hacia dentro” (35).

La segunda parte, titulada MIRAR, ofrece 3 piezas (como si fuese el segundo movimiento de una sonata *ampliada*). La primera (“El monstruo es el otro” 2a) tiene que ver con las adaptaciones de dos grandes mitos literarios fundadores de la Modernidad: Frankenstein (Mary Shelley, 1818) y Drácula (Bram Stoker, 1997), ambas representaciones “oficiales” de la monstruosidad, novelas que sintetizan la creación del miedo, de lo siniestro (41) y sobre todo el “peligro de lo diferente” o “miedo al otro” vigente hasta hoy (mujer, inmigrante, homosexual, pobre, negro...). Son dos textos que responden a la lógica cultural del Imperio del momento (el británico), justo antes de que perdiese su preponderancia (tras la 1ª gran guerra) y fuese el cine del joven nuevo imperio el que absorbería precisamente esos mitos emergentes. Talens realiza un ejercicio de comparatismo o semiótica relacional donde recordamos la domesticación mediadora de los discursos que se apropian de esos mitos, los nazis montando la película de Murnau (*Nosferatu*, 1922) en dirección de la emergente construcción de la otredad extranjera como chivo expiatorio de la humillación postbélica, o Tod Browning (1931) desplazando el peligro de esa otredad hacia el poder subversivo del sexo y lo erótico, hasta llegar a la lectura de Francis F. Coppola quien se atreve y logra

plantear las preguntas sobre qué significa el mito del vampiro al final del siglo XX.

El segundo diálogo es con la fotografía y con Alberto García-Álix (2b), un referente poético para Talens porque, a pesar de que intuitivamente solemos buscar en aquella la representación fehaciente de lo visible, Álix busca captar las huellas de lo que está “tras” lo aparentemente visible. La construcción de un sujeto discursivo también es posible para el fotógrafo, que no en vano no ha dejado de reflexionar por escrito o en video sobre esa andadura de una persona (*Xila*) inevitablemente dirigido hacia la muerte. Talens aleja a García-Álix de la condición de “notario” o “documentalista” de la movida, como icono cultural y político de aquel periodo. Lo esencial de su fotografía no es la clave “denotativo-informativa”: “La fotografía resultante no sería, pues, la fijación temporal de una visión, sino la producción de un espacio donde poder leer a posteriori la vivencia que estuvo en el origen de la necesidad de la visión.” (67). Ambos artistas, como quedó del todo evidenciado en el proyecto *Lo que los ojos tienen que decir* (García Álix/Talens 2014) persiguen evitar lo “testimonial” o “autobiográfico” sobre la base de la *imagetexto*².

Este primer tríptico se cierra con el texto “Jorge Oteiza y la interrogación sobre el sentido” (2c) donde Talens enmarca la obra del escultor vasco (al tiempo que lo reivindica) en el contexto de la (neo)vanguardia surgida del derrumbe de la confianza en la modernidad ilustrada madurado tras la 2ª Guerra Mundial, contexto ante que el Oteiza “se aisló” para dar su respuesta al “agotamiento de una expresión” (el abandono de la plástica y paso a la escritura). Es rasgo propio del ensayo de Talens apuntalar sus tesis con análisis de casos relevantes para la comprensión de aquellas, y así la naturaleza del cine y de la fotografía son objeto de análisis desde *Blow Up* (Antonioni adaptando Cortázar), para ilustrar cómo Oteiza no es consciente de la mediación retórica del dispositivo cinematográfico (sobre la base del fotográfico). A pesar de ello “lo novedoso de su reflexión es que el tiempo se convierte

² Gómez y Sánchez-Mesa (2020) “Poesía y fotografía. Defensa de la mirada constructora en *Lo que los ojos tienen que decir* de Alberto García-Álix y Jenaro Talens. *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, (20), 359-385.

en espacio (en otro tipo de espacio), un lugar vaciado de su carácter representacional, apto [...], para ser atendido por la atención reflexiva del espectador” (99).

La poesía es la protagonista de la tercera parte del libro, titulada “LEER”. Si el conjunto de volumen es un mapa que el lector puede recorrer (en distintas direcciones) para conocer “el continente Talens”, este territorio es una “instantánea” de su galería de diálogos-lecturas. Son ocho piezas, un auténtico menú de degustación que se abre con unas notas sobre Juan Ramón Jiménez (“El deseo, la rosa y la mirada” 3a) y el reconocimiento de su influencia central en la poesía española contemporánea. En JRJ hay siempre la voluntad de “pensar el mundo con los sentidos y no con los conceptos” (112) eso no significa falta de pensamiento pero “sí de discurso abstracto”. Talens nos invita a asimilar esa lección e indagar, a través de un lenguaje muy sensorial, sobre el lado oculto de las vivencias y cosas, dejándolas como en “fuera de campo”, donde lo que acaba primando es la MIRADA (no quien mira). Y es que JR prioriza siempre el acto de mirar (siempre ahora y siempre en presente) sobre lo mirado” (113), nada de “nostalgia”, presencia en presente (incluso en el libro titulado *Elegías*).

“Geometrías fractales de la mirada” (3b) se abre con unas notas sobre Jorge Guillén (I), gran “constructor” de un “totalidad” poética donde, aparte de los “avatares del mirar”, Talens percibe más la clave de una consciente y precaria fragmentariedad. La celebrada estructura in crescendo de *Cántico* (libro no tan optimista o gozoso como siempre fue calificado) no se cohesionan narrativamente: el “Uno” siempre es “fragmento” y así el poema funciona como “fractal del mundo que intenta reflejar” (117). Talens relaciona este modo compositivo con Paul Valéry, cuyo *El cementerio marino* tradujo Guillén, así como con el Valle-Inclán de *La lámpara maravillosa*. La matemática de los números o la proporcionalidad en Guillén no es “frialdad” para JT sino “conciencia de la materialidad de lo existente”, es la “mirada geométrica” con la que el poeta trata de ordenar el caos de lo que ve (íbid.).

Este fragmento (¿fractal él mismo?) se completa con una breve nota-carta sobre el poema “Razón” de Juan Larrea, donde Talens valora el azar como origen y la gratui-

dad del poema frente a la entronización del yo-artista, y con otra, más extensa “De la escritura como iconotexto en José Miguel Ullán” donde el análisis de este “género” híbrido se focaliza más hacia el “dispositivo poético” que a los resultados o poemas mismos. Una vez más, dice Talens, *no se trata de qué ver, leer o interpretar sino cómo y desde dónde hacerlo* (122). Tras un breve repaso de su progenie histórico-poética, Talens aplica el concepto de iconotexto, en el caso de Ullán, no como principio compositivo, sino de lectura o de la mirada que los recibe (122).

La poesía de Elena Martín Vivaldi es la siguiente escala (3c) y el ejercicio de Talens es sacar a la poeta granadina de la interpretación biografista referencial dominante de su obra, siendo la suya una de las escrituras más consistentes en los límites y posibilidades de la confesionalidad (133), es decir, una auténtica “escritura dialógica” pues son los lectores tienen que ver o entender lo que ella seguramente no sabía o era consciente. La “radical novedad” de la poesía de EMV descansaría en la función de “hacerse” del sujeto femenino en el poema más que de “exponerse” (como algo preexistente). Su particularidad poética no deviene del “sujeto femenino o de la “maternidad frustrada” (lo elegiaco), por relevantes que fuesen ambas constelaciones de realidad (134). Siempre el “presente” para comprender y asumir, no para lamentar la pérdida, de modo que lo histórico no se reduce a la elegía porque el presente también es la materialidad del vivir (135). El caso de Martín Vivaldi permite a Talens refrescar la diferencia entre “escritura femenina” y “escritura de mujer” (*el sexo de quien escribe no es el sexo del texto*, Helene Cixous *dixit*) para destacar que lo que cuenta aquí son “las posiciones de sujeto” u “operaciones de sentido” sobre el género en la textualidad poética. Engarzando con la inequívoca filiación de la poeta con la voz de Pedro Salinas (*La voz a ti debida*), capaz de intercambiar posición de conocimiento con “la otra” (dialogismo), Talens señala este tipo de lectura (de la subjetividad femenina) como la más rica para leer la poesía de la autora de *Tiempo a la orilla* (1985).

En el texto dedicado a Luis Feria (“La línea oscura o la tradición de la poesía moderna” 3d), es más explícita la prioridad del planteamiento teórico-historiográfico so-

bre el objeto de estudio³. Talens prefiere hablar de “poesía de la modernidad” frente a “poesía moderna” y rechaza la cesura temporal entre modernidad y posmodernidad considerando a esta última una corriente “dentro” de la modernidad, “un ser distinto” más que “posterior”. De este modo se complejiza la supuesta unidad de lo moderno para así poder “recuperar” esta galería de “excéntricos” que pueblan este volumen. Frente al academicismo del arte realista (asegurar la estabilidad de los referentes), la reivindicación de Luis Feria pone sobre la mesa una escritura que “trastoca las relaciones sujeto, lenguaje, sentido” (148) y que sirve a Talens para revisar operaciones histórico-culturales que van más allá de lo estrictamente literario para reverberar en el espacio de lo político en relación a la crisis de la primera transición y el pacto sobre “el olvido”. Las estrategias retóricas de construcción de espacios de posibilidad de lectura de la realidad, incluyendo los mecanismos de la memoria, juegan en el espacio de ese contexto y por eso no es lo mismo desestabilizar la lógica realista con su variantes y efectos (Valente, Gamoneda, Simón o Feria), que no hacerlo (Gil de Biedma, Brines o González) (154). Partiendo de comparaciones musicales (como la evolución de las formas partita o suite – Bach – hacia la sonata – Mozart, Beethoven) el resto del trabajo se dedica a ubicar la escritura dialógica de Luis Feria en este contexto, mostrando el carácter antieglíaco del tema de la infancia en el autor de *Dinde* y la construcción presente de vivencias en poemas supuestamente emanados de un sujeto que más bien es devenir múltiple.

Clara Janés es una de las poetisas más cercanas al proyecto poético de Jenaro Talens⁴, compañera de generación (70’s), brillante y prolífica traductora políglota, gran conocedora de la poesía universal. En un tono más filológico Talens identifica 4 pilares fundamentales para dar cuenta de su poética: 1º la influencia de la mística; 2º el peso de lo sensorial frente a lo conceptual (incluido lo corpóreo

y erótico); 3º la importancia de la música, no solo como tema sino como dispositivo de escritura, y 4º la referencia al mundo de las ciencias duras (poco común en las letras hispánicas) sobre todo a la física y las matemáticas. En su desgranar dichas claves en la poesía de Janés, Talens se detiene sobre todo en los dos últimos rasgos, analizando la función de la música como modo de conocimiento en su escritura (vinculada a teorías antiguas como “la música de las esferas” pitagórica), así como en la relación entre poesía y ciencia, con libros como *Orbes del sueño* (2013) donde se incide en los aspectos propiamente físicos de la experiencia en diálogo con Heráclito, Galileo, Newton, Kepler, Einstein, Böhr, Schrödinger, etc. Pero sin duda el mayor interés de Talens se concentra en la enorme labor traductora de Janés, entendida como “reescritura” y, por tanto, parte de su propia producción poética. El texto se cierra con el caso fascinante de las versiones del enigmático poeta Balthazar Trascelan (a quien es difícil dejar de percibir como un “heterónimo” de la propia Janés).

J.M. Caballero Bonald (“Anotaciones de un viajero de paso” 3f) es otro autor que Talens “despoja” de tópicos críticos e historiográficos (uno de los referentes de la generación del medio siglo) y ello sobre la base de que la clave de su edificio literario sería antes su poesía que su narrativa. En definitiva, otro “excéntrico” cuya poesía, explicada a menudo en clave autobiográfica, no es confesional. Tras el repaso de la trayectoria vital y literaria de este viajero de cultura mestiza como pocos escritores españoles, Talens nos lanza otra pregunta vital, ¿cuál es la *biografía real* de un poeta? “el efecto de sentido, de lo que ha ido dejando como piedras inscritas a lo largo del camino” (194). El autor de la *Argónida*, a contracorriente de la estética realista dominante en su generación, se adscribe al culteranismo barroco y Talens deconstruye la “supuesta narratividad de su mundo poético” (195) para mostrar que lo interesante e importante del relato no es lo que se cuenta sino la lógica que lo instruye y lo mueve. El carácter *fragmentario* de lo que se cuenta en sus poemas, aunque lo parezca, no es reducible al continuum cerrado de la narración realista convencional (196). Y todo ello permite a la mirada del teórico regresar al problema epis-

³ La historia se entiende aquí de modo foucaultiano como escena de las relaciones entre “saber y poder” al modo de A. Méndez Rubio (2004) en *Poesía68. Para una historia imposible: escritura y sociedad 1968-1978* (Biblioteca Nueva).

⁴ Han colaborado en el iconotexto *Según la costumbre de las olas* (2013), se han prologado mutuamente libro y Talens la ha antologado en *Resonancias, Poesía reunida 1964-2022* (Cátedra, 2022)

temológico clave de la Modernidad occidental desde mediados del XIX, la “linguisticidad de nuestra experiencia del mundo” conectada con la configuración del sujeto en el problema de la *mediación*.

“Ventriloquias del sentido” (3g) regresa, con un breve díptico, a la traducción, primero derivado del interés de Talens por la vocación de intercambio con la alteridad de Octavio Paz, en particular en la traducción o encuentro con otras lenguas y culturas que Paz acaba asumiendo como textos propios. Con unos versos traducidos por Paz del joven John Donne se ilustra magistralmente el concepto central de traducción de Talens. Parecidos efectos de sentido identifica en la labor traductora de Aníbal Núñez, una “ventriloquia inversa” o “correlato objetivo diferente” del modelo extraído de Browning por parte de Eliot y que (via Langbaum) habría sido el motor difusor en la poesía de finales del XX española de un equívoco. Talens ilustra su lectura viendo las variantes de Núñez a la traducción de Guillén de *El cementerio marino* de Valéry, siguiendo al cual el autor de *Primavera soluble* afirmaba: “No existe el verdadero sentido del texto” y de lo que se trata es de “dar música a cualquier letra. Aunque no cualquier música” (215-126). Talens acaba reiterando su valoración del talento de Núñez como traductor, de la prole de Lorca, cuya *teoría era práctica*, no teórica.

“Avatares de la extraterritorialidad” (3h) cierra este bloque central con una incursión en el mundo de la literatura “postcolonial” a propósito de Abdellatif Laâbi. Poeta árabe (marroquí) en lengua francesa, uno de los fundadores de la revista *Souffles* cuyo ideario impulsó a Laâbi a recuperar la función social del escritor, vinculando literatura-cultura y política (223). A Talens, que lo considera un teórico, le interesa su concepto de “poesía comprometida”, compromiso con su realidad para conocerla y “transformar la conciencia que tiene de ella” (224).

En la tercera parte del libro, ESCUCHAR, Talens nos ofrece de nuevo un tríptico, cuya primera parte a su vez (sigue la estructura fractal) son tres calas en torno al lugar de la escucha, “Et principium erat musica”(4a). La primera aborda un libro que forma parte de una innovadora línea de investigación desarrollada por él en Valencia sobre un objeto de estudio inédito en la academia español-

la hasta los años 90 del pasado siglo, “las culturas del rock”⁵. Se trata de *El metrónomo pulsional del Rey León* (1997) de Amparo Rota⁶. Este campo se desarrolla, más allá de la cita inicial de Barthes, a partir del libro de Peter Szendy, *Ecoute. Une histoire de nos oreilles* (2011). ¿Cómo pensar e identificar modelos para comprender “la experiencia individualizada de la Escucha”, sus efectos de sentido?⁷ El trabajo de Rota es un estudio fundamentado musicológicamente del modo en que el mítico film de Disney adopta recursos musicales para construir la narrativa y personajes de esta historia tan poderosa en el cambio de siglo y el modo en que músicas occidentales, canciones y leitmotivos (de Mozart al swing final) colorean y se superponen a los temas más étnicos con los que los espectadores se enfrentan a esta épica de recuperación del “paraíso perdido”.

El segundo texto, “De Música y política”, valora el libro de Manuel de la Fuente Soler sobre Frank Zappa, uno de los grandes excéntricos de la cultura del rock⁸. ¿Por qué la gente consideraba “raro” a Frank Zappa? nos pregunta Talens quien tacha de “absurda” la división entre la música popular (dominada por el marketing, el dinero, los medios y el mercado) y la “Música clásica o culta”, dos territorios que no se tocaban y que Zappa supo vivir y habitar, no ya solo “comunicándolos” sino también “articulándolos”, encarnando, en el fondo, lo que Talens entiende como epítome del músico (el “teórico práctico”), a saber: “hacer música no era solo un trabajo solitario de “artista”, sino una manera de “pensar” las formas de la escucha, y de reflexionar sobre los modos sociales de su circulación, sobre la puesta en escena “corporal” de lo musical, así como sobre el diálogo interactivo entre composición e interpretación, en su sentido, no solo de “ejecución”, sino en el más amplio de teatralidad y fiesta de los sentidos” (238).

⁵ “Todo aquello, según Talens, que circula y funciona con la lógica de la industria del rock” – desde Elvis Presley a los monjes de Silos.

⁶ En nota al pie Talens enumera los trabajos vinculados a dicha línea con las tesis de A. Méndez Rubio, J-A. Adell, Marta Pérez-Yarza, Luis A. Abad y otros, incluido Santiago Auserón y su ensayo *La imagen sonora. Notas para una lectura filosófica de la nueva música popular* (Valencia, Episteme, 1999).

⁷ Un problema fundamental al que Antonio Méndez Rubio ha dedicado un excelente volumen siguiendo precisamente esta línea de inquisición cultural y política, *La escucha actual* (Cátedra, 2022).

⁸ *Frank Zappa en el infierno* (Biblioteca Nueva, 2006).

La tercera cala se proyecta sobre un poemario de Albert García Hernández, “L`importancia del violoncel” (2009). A partir de una reflexión (histórica) sobre la relación entre la palabra y la música, Talens insiste en el problema de la MEDIACIÓN, reflexionando sobre la operación de los grandes intérpretes de “música antigua”, trayendo al presente partituras del pasado, el mismo espacio de “construcción cultural” donde la música popular y la culta comparten un espacio del imaginario colectivo (245).

De la discusión sobre la política literaria de los modos de escucha pasamos en “Juan Perro y la aventura musical del conocimiento (4b) a valorar en la trayectoria de Santiago Auserón (líder de la banda mítica de los años 80 *Radio Futura*, luego *Juan Perro*) la “radicalidad” del entendimiento del espacio musical como lugar, no solo de entretenimiento sino de construcción cultural identitaria (249). La “lógica” de este proyecto musical, desde *Radio Futura*, fue hacer que el rock sonara “natural dentro de la tradición rítmica de las músicas folklóricas autóctonas” (253). A partir sobre todo del álbum *La huella sonora* (1997), Auserón profundiza en las concomitancias entre el rock y otras músicas populares tales como el flamenco o los sones cubanos sobre la base de un pasado común relacionado con la movilidad y tráfico de esclavos tanto en las dos Américas y la España árabe medieval (254). Es, según Talens, un proyecto que se busca de “alta cultura popular”, que provoca en sus audiencias un “diálogo” en cada una de las canciones. Su “compromiso” no están tanto en lo explícito de las letras (cantautor) sino en su investigación rítmica, las fusiones y lo estrictamente musical, lo cual no le hace *de facto* menos político.

El último fragmento antes del cierre o epílogo del final es otro verdadero núcleo fractal del libro: “La música de Rousseau o la *Querelle des buffons* y la resistencia a la teoría” (4c, 259). Y ello por la centralidad en él de la teoría del discurso, de los efectos de sentido de las prácticas literarias y artísticas, la importancia de la música para establecer, comparadamente, los fundamentos de dicha teoría, la preocupación y “performance” crítica sobre el discurso historiográfico... El episodio de esta querrela, que enfrentó en el París de 1750 a los partidarios de la naturalidad

de la ópera bufa italiana y a los defensores de la tradición “culta” francesa, en la que entraron enciclopedistas como Rousseau, es relevante no solo para la historia de la música, sino también de las ideas y Talens la va a conectar con la otra “querrela” poética contemporánea española entre “realistas y reflexivos”. Rousseau, cuya faceta musical se reivindica, fue autor de la *Lettre sur le musique française* (escrita en 1752 pero publicada en 1753), un ataque directo a la música francesa (sobre la base del principio “la naturaleza es buena por definición”). El viejo maestro J.P. Rameau se convirtió en el vértice de su invectiva, como en el de la mayoría de los críticos del clasicismo y supuesta artificiosidad de la música francesa, viéndose obligado a “salir a la palestra”. Talens dilucida que lo importante en las ideas de Rameau es la idea de “constructo cultural”, el carácter “convencional” de lo artístico y no tanto su “visión universalista”; lo que Rousseau estaba cuestionando era la “posibilidad de la teoría (que él llama *doctrina*) como parte integrante de la práctica” (267), o que “pensar y sentir” (en la escritura musical, pero por extensión en cualquiera) son actitudes opuestas o irreconciliables. El comparatista Talens responde en ese diálogo afirmando que “un poema o una sinfonía no consiste en encontrar la respuesta a un enigma, sino, la mayoría de las veces, en la posibilidad misma de proponerlo: ninguno de esos objetos tiene por qué responder a ninguna pregunta, sino colaborar a que nos las plateemos quienes lo leemos o escuchamos” (íbid.). Este libro, como este relato tan jugoso que nos convoca la clásica *querelle des buffons*, es una forma de traer el debate “a casa”, en un ejercicio de conexión comparatista e intermedial, que permite articular la intervención de Talens en ese “diálogo de sordos” en que se convirtió la *no-discusión* española entre “realistas experienciales” y “experimentalistas semióticos”, haciendo bueno el consejo de Diderot, el más sensato enciclopedista en la querelle francesa, cuando decía “comparad lo comparable”.

La quinta y última parte, PENSAR, funciona como corolario, que no cierre absoluto, del mecano del libro. Obviamente la teoría se impone aquí siendo el objetivo central orbitar sobre el poder del lector (“El estatuto del lector”) y la política de la interpretación en el contexto de esa modernidad postmoderna en la que Talens nos

ha ido instalando a través de la red de relaciones urdidas por la combinación de sus fragmentos. Las condiciones de posibilidad del “pensamiento” teórico en la academia las establece últimamente la *reforma Bolonia* del Espacio de Educación Superior, criticada en su alineamiento del modo de producción capitalista, es decir, de mercantilización de los saberes, atomización de las relaciones entre disciplinas (sobre todo en Humanidades), situación desde la que se puede ensayar un salida precisamente desde la posición de los estudios en Comunicación, en los que se estableció y que ha contribuido a construir activamente y eficazmente Jenaro Talens. Y esto a partir de un programa de superación de la dicotomía establecida entre semiótica y estudios culturales. Lyotard, Baudrillard, Derrida, las maestras de los estudios postcoloniales y feministas o gay/queer (Spivak, Bhabha, De Lauretis, Toril Moi...), la escuela de Birmingham de los Cultural Studies, la versión francesa de la revista *Cinétique* (Lecourt), son interlocutores de un modo de interpretación que rechaza tanto el concepto religioso del hermeneuta como “desvelador” del sentido verdadero oculto del texto, como el “todo vale” de versiones débiles de los estudios culturales que desprecian lo que en su teoría del “espacio textual” (1983 con JM Company) se llamó “límites de pertinencia”.

Las dos secciones finales del texto (uno de los más largos del libro), reflexionan sobre “el lector digital” y perfilan dos “autolecturas” de poemas suyos cerrando con el leitmotiv del libro y sus principios epistemológicos centrales: Hay que sustituir la pregunta *¿qué quiso decir el autor?* Por *¿cómo se escribe un poema?* (316), porque,

escribir, en el fondo, es leer (¿qué otra cosa hace el poeta cuando revisa, reescribe, acaba el poema, sino leer?) son dos funciones reunidas bajo la homonimia del *autor* (317).

A la postre, uno podría hacer con los fragmentos de este libro lo que Italo Calvino ensayó en *Si una noche de invierno un viajero* y tomar cada uno de los títulos como el incipit de una historia -porque el ensayo crítico tiene siempre algo de relato-, e imaginarse distintas posibilidades para entrar en el laberinto y tirar de cada uno de esos hilos o sumergirse en sus espacios textuales y encontrar, recurrentemente, tanto la naturaleza fractal de la poesía como esa *tela de araña* con la que el musicólogo Michel Paul Chabanon (contemporáneo de Rousseau) metafóricamente zaba la teoría del arte en su función de modo de conectar y “hacer ver a cada sentido en particular lo que los otros sentidos pueden aportarle, poniendo unos en relación con otros” (267). Es precisamente en el contenido de esa metáfora, en el carácter relacional del sistema (frente a la “realidad” del referente de la red) donde es posible “la imitación de la naturaleza” que proponía el mismo Rousseau en aquella *querelle* musical aquí reactualizada en clave poética y que Talens nos invita a *escuchar con nuevos ojos*. Un libro, *Con los cinco sentidos*, que pasa a ser parte de la herencia teórica, y por tanto vital, de uno de los grandes maestros del pensamiento comparatista, semiótico y materialista, del cambio del siglo.

Domingo Sánchez-Mesa Martínez
Universidad de Granada

[encuadre]
shangrila

DERIVAS

Mis Historias de Cine III

SANTOS ZUNZUNEGUI

Santos Zunzunegui, *Derivas. Mis Historias de Cine III*. Shangrila, 2023. 412 páginas

Un viaje personal con Santos Zunzunegui a través del cine

Derivas es la tercera aportación (y ¿tal vez, última?) a la serie *Mis Historias de Cine –Imagen sobre imagen (I) y Profundidad de Campo (II)–*, traída de la mano del profesor y Catedrático Emérito de Comunicación Audiovisual y Publicidad (UPV/EHU) Santos Zunzunegui Díez. En ellos, el lector dispone de un amplio mapa que ha configurado el mundo del llamado “Séptimo Arte”. No obstante,

la cartografía ha sido diseñada con base en la distorsión que supone la experiencia personal que un espectador vive para con la pantalla grande. Es decir, las paradas en puerto que uno debe realizar si sigue el trayecto propuesto por cada libro son, nada más y nada menos, que el itinerario vivido por el historiador.

Zunzunegui establece una lista de películas que han marcado, de una manera u otra, su forma de ver, comprender y experimentar el cine. Por este motivo, la trilogía ofrece obras que abarcan el ancho continente del arte cinematográfico a lo largo del tiempo (siglos XX y XXI). Con la ayuda de citas al minutaje, fotogramas extraídos de la película y una lista de referencias bibliográficas inteligentemente seleccionada, la exégesis nos conmina a detenernos ahí donde nos señala para comprender, más y mejor, cuál es el tema del filme y, por encima de todo, dónde se percibe, con máxima claridad, los instantes que dan lugar a dichos temas y efectos de sentido.

Hablamos, más que de un mundo, de *su* propio mundo: una mirada que escruta un paisaje vasto, pero que enfoca su atención en unos puntos dignos de especial interés. El citado mapa, permítaseme el símil, se ha diseñado mediante una visión periscópica, a través de coordenadas espacio-temporales muy amplias (casi 100 años entre la primera y la última obra objeto de estudio en este volumen). Y es que, el periscopio le ha servido a Zunzunegui para describir tanto la superficie –contexto histórico y social– como la profundidad –las formas, figuras y estructuras– de cada texto visual.

Con todo, este libro reivindica una *memoria* del cine, que no una mera *historia* del cine. Conformar una colección de películas que, además de marcar la experiencia filmica del estudioso que las ha convocado, destacan por su aportación especial y sustancial al séptimo arte. Las líneas que siguen hacen un humilde acercamiento a dicha contribución que Zunzunegui nos brinda y nos invita a (re)visitar.

Sea como fuere, *Derivas* mira desde un orden cronológico, comenzando como es debido: por el principio. El primer capítulo lo conforman *Carreras Sofocantes (Kid Auto*

Races at Venice, Henry Lehrman, 1914), siendo la carta de presentación de una de las mayores estrellas del cine: Charlot; y *Una mujer de París* (*A Woman of Paris. A drama of Fate*, Charles Chaplin, 1923), donde se sitúa tras la cámara. Esta obra es seleccionada

porque tras el nacimiento, desarrollo y consolidación de un Chaplin siempre omnipresente ante unas cámaras de las que se resiste a apartarse como si un imán le vinculara con ellas, de improviso hace su aparición una obra en la que se eclipsan el personaje y las formas de hacer que le han llevado al éxito (2023, p. 11).

Nótese que Zunzunegui es muy dado a hacer de cestelino entre películas que parecen dialogar, sea por su temática, su enfoque o su propuesta formal similar. Y sin salirse de la década de los años veinte, pero lejos del territorio norteamericano, *La Nueva Babilonia* (*Noviy Vavilon*, M. Kozintsev y Leonid Z. Trauberg, 1929) configura el segundo capítulo, dentro de la marea roja de la Unión Soviética. Otra ola que trató de sumarse a ese “arte nuevo liberado de las contingencias que habían venido definiendo el que había producido esa sociedad burguesa de la que se quería hacer tabla rasa”. (2023, p. 31). Y digo *trató*, porque no lo logró: “La tormenta se desató contra el filme (...) por su intelectualismo (...) y por no haber buscado su inspiración en la vida y en los hechos históricos” (2023, p. 38). Y de un cine revolucionario, a un cineasta-soldado.

En las postrimerías de los años 40, el Gobierno de la Segunda República española, “en un esfuerzo económico sin precedentes” (Zunzunegui, 2023, p. 55), produjo *Sierra de Teruel / Espoir* (1939), dirigida con cierto escepticismo por el novelista e improvisado cineasta André Malraux y estrenada gracias a un milagro que la salvó de las llamas durante la ocupación nazi de Francia (lugar en el que se guardaron las copias en negativo). Tras un accidente de avión (forma parte de la Escuadrilla España que combatió en el bando Republicano durante la Guerra Civil), el escritor recibe la oportunidad de “poner a disposición de la propaganda republicana (...) una película que ficcionalizase los acontecimientos que se vivían en España (...) [con] la posibilidad de alcanzar de golpe más de tres millones de conciencias” (2023, p. 54). Curioso caso “de un filme español [y] de un autor francés” (Zunzunegui, 2023, p. 63).

A Canterbury Tale (Michael Powell y Emeric Pressburger, 1944) avanza un poco más en el tiempo, sin salirse del continente europeo. De hecho, se da un salto de guerra (Civil Española) a (Segunda) guerra (Mundial). Esta cinta defiende su plaza en el cuarto capítulo de *Derivas*, pues sirve para responder a la difícil pregunta:

¿Las obras cinematográficas pertenecen (...) a un ‘país del cine’ que no conoce las fronteras de ningún tipo, donde reina la fraternidad de los artistas y en el que conviven en todo caso los distintos idiolectos de un lenguaje común que algunos llamaron (...) puesta en escena? Aplacemos la respuesta. Que no es sencilla. (Zunzunegui, p. 74)

De vuelta al norte, y sin salir de los límites europeos: *Los comulgantes* (*Nattvardsgästerna*, 1963), de Ingmar Bergman, “un cineasta culto, que no ‘de culto’, aunque también” (Zunzunegui, 2023, p. 102). La décimo séptima película del autor sueco, que se sitúa en un doble espacio liminal: entre lo cinematográfico y lo teatral, por una parte; y entre el clasicismo y el modernismo de su filmografía, por la otra (Zunzunegui, 2023, p. 103-103). Una obra, en cualquier caso, edificada sobre

las tinieblas sangrientas de la pubertad, (...) las morosas tardes de Domingo en la Rectoría (...), la fascinación adolescente por el nacional-socialismo, los sueños recurrentes (...) [y] la ‘alegría mayor que la alegría’ del sexo (Zunzunegui, 2023, p. 109-110).

Esta narración cede su paso a *Playtime* de Jacques Tati (1967), “su obra maestra” (Zunzunegui, p. 128). Atrás han quedado los conflictos bélicos disputados en el viejo continente, y eso tiene su eco en el séptimo arte. Esta cinta se compone mediante una estructura de *gags* corales y discontinuos, donde reina la comedia, en lugar de la tragedia antecedida por la(s) anterior(es) guerra(s).

Tras la risa, Zunzunegui posa su dedo en Argentina, en *Invasión* (1969) de Hugo Santiago. En lo que cataloga de “seísmo” cultural –iniciado en los años 50 con la Guerra Fría y que sacudió todos los estratos de la sociedad mundial–, relaciona esta cinta con la obra de Alain Resnais, pues ambos son “cineastas literarios (...) [que] tomarán su base (...) de escritores reputados a los que se pide (...) que escriban un libreto original para un filme de nuevo cuño” (Zunzunegui, 2023, p. 155). Aquí, nada más y

nada menos, que José Luís Borges (junto a Bioy Casares), quien intentó crear, con este guion, un nuevo tipo de film fantástico. *Invasión* atrae al historiador porque, sobre las líneas de los escritores, Santiago sella su firma a través del lenguaje cinematográfico.

Y de una dupla, a una trilogía. Concretamente, la de Bill Douglas (*My Chillhood*, 1972; *My Ain Folk*, 1973 y *My Way Home*, 1978): el caso de un autor cuya filmografía total apenas alcanza las seis horas de duración (Zunzunegui, p.195) y refleja, desde la subjetividad de su memoria, su propia vida. Tanto el capítulo de exploración de Zunzunegui como la obra del británico persiguen los paralelismos de las seis horas de discurso que sintetizan 57 años de fábula; esto es, la biografía del director.

Sin perder el rumbo, *Lost, lost, lost* de Jonas Mekas (1976) da cuerpo al noveno bloque de *Derivas*. Zunzunegui reabre la tautológica discusión que sitúa frente a frente las dos funciones clásicas atribuidas al cine, dicho de manera muy rápida: comercio *vs* arte; relatos al servicio de la industria o cultura en forma de relato audiovisual. No obstante, el autor no resuelve el debate, y se desliza hacia el denominado “cine *amateur*”, donde encuentra al cine del lituano.

Y con una elipsis de 17 años hacia adelante se presenta *D’Est* de Chantal Akerman (1993), la única directora de la monografía y recientemente acreedora del *Sight and Sound Greatest Films of All Time* por una de sus más reconocibles películas de ficción. En cualquier caso, este apartado ara en la frontera que separa el “cine documental” con el de ficción, pues ahí cosechó la cineasta belga su filmografía de corte autobiográfico.

Y llegando casi al final del trayecto, los hermanos Dardenne aparecen en el paisaje con otra mujer, aquí personaje de ficción que da título a la obra: *Rosetta* (1999), un año antes del cambio de siglo. Zunzunegui realiza un giro para reflexionar en torno al carácter de la crítica cinematográfica contemporánea. La elección de esta obra responde a su necesidad de exponer su (acertado) punto de vista –crítico–. Así, el capítulo va concretando en lo temático centrándose en la película que le ocupa.

Master & Commander. Al otro lado del mundo (*Master & Commander, The Far Side of the World*), primera obra

de la lista que cruza el siglo XX. No obstante, la dejaremos para el final, como luego se verá, y pararemos mientes en el último largometraje que nos ofrece el monográfico: la, a día de hoy, reciente *Malmkrog* de Cristi Puiu (2020). En clave irónica, Zunzunegui nos habla del Nuevo Cine Rumano (el antiguo) y el Nuevo-Nuevo Cine Rumano, el actual, (p. 361), pues en esta cinta convergen ambas olas:

“Me explico: A diferencia de la mayoría de ese cine (...) hecho (...) hasta ahora, esta obra sustituye la alusión directa a una realidad próxima tal y como ha sido vivida por las últimas generaciones de sus conciudadanos por un viaje a un pasado lejano y el abordaje de una serie de preocupaciones que desbordan ampliamente las preocupaciones de la dura cotidianeidad” (Zunzunegui, 2023, p. 364).

Con todo, Zunzunegui ha emprendido esta empresa, como se ha dicho, hasta en tres ocasiones, abarcando más de una treintena de películas, de toda época, nacionalidad, autoría y género. En cualquier caso, la fórmula empleada para llevar a cabo la tarea se ha mantenido impermeable. Sirva uno de sus capítulos más recientes, *Master & Commander. Al otro lado del mundo* (*Master & Commander. The Far Side of the World*, Peter Weir, 2003) como caso paradigmático que ejemplifica todo(s) lo(s) demás: el autor inicia su discurso asiendo el escurridizo término “género”, en general, y “género cinematográfico”, muy en particular. Este esfuerzo no es baladí, pues más tarde resultará ser un concepto clave en aquello que quiere desarrollar y explicar. Seguidamente, salta a la historia del cine para detenerse en las películas denominadas “de aventuras navales”. Justamente ahí, y de manera más que acertada, se enmarca la obra convocada.

El periscopio sigue enfocando y ve, cada vez más nítidamente, el objeto de estudio: Zunzunegui nos adentra en los pormenores contextuales, en la dificultosa producción y en la decepción en taquilla que caracterizó a la cinta de Peter Weir. Ahora, es momento de sumergirse en las profundidades semánticas del texto visual, terreno en el que el autor es dueño, señor y maestro –de much(ísim)os otros analistas–.

Zunzunegui cierra este capítulo adoleciendo cierta “melancolía” (2023, p. 356) generada por un proyecto fallido de la televisión británica *Meridian* de llevar a la pequeña pantalla una serie de ocho capítulos de temática y época muy similar a *Master & Commander*. Otro tanto nos ocurre a aquellos que nos hemos animado a embarcar en su nave, dejándonos guiar por su mirada, su instinto y

su rumbo. Ahora, que parece que estamos ante su última aventura sobre el globo de *su* mundo cinematográfico, no nos queda otra opción que resignarnos a releer y recordar la emoción del primer día, de aquella primera lectura.

Ignazio Gastaka-Eguskiza

Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea



WHO'S WHO

**Leo Cherri**

email: lcherri@untref.edu.ar

Leo Cherri se doctoró en la Universidad de Buenos Aires con una tesis sobre la relación entre escritura e imagen en la obra de Mario Bellatin. Es Profesor en la Maestría en Estudios Literarios Latinoamericanos en Universidad Nacional de Tres de Febrero. En la misma institución es Coordinador el Programa de Estudios Latinoamericanos Contemporáneos y Comparados (PELCC), y Editor de la revista *Chuy*. En colaboración con otros colegas ha coordinado dossiers (*Landa, Eu-topías*) y editado libros como *Saberes Subalternos* (EDUNTREF, 2019), *Mario Bellatin: literatura y margen* (EDUNTREF, 2023), *Archivar, anachivar, desarchivar. Memoria y estrategia* (Tirant, 2023). Fue invitado por la Universidad de Olomouc (República Checa) para participar del diseño del proyecto internacional *Archives in Transition: Collective Memories and Subaltern Uses* (2020-2025), que resultó merecedor del financiamiento de la asociación Marie Curie de la Unión Europea (872299), y en el que actualmente se desempeña como Data Management Officer.

Leo Cherri a obtenu son doctorat à l'université de Buenos Aires avec une thèse sur la relation entre l'écriture et l'image dans l'œuvre de Mario Bellatin. Il enseigne dans le cadre du Programme de maîtrise en Etudes Littéraires Latino-américaines (PELCC) à l'Universidad Nacional de Tres de Febrero. Dans cette même institution, il est coordinateur du programme d'études latino-américaines contemporaines et comparatives et rédacteur en chef de la revue *Chuy*. En collaboration avec d'autres collègues, il a coordonné des dossiers (*Landa, Eu-topías*) et édité des livres tels que *Saberes Subalternos* (EDUNTREF, 2019), *Mario Bellatin : literatura y margen* (EDUNTREF, 2023), *Archivar, anachivar, desarchivar. Memoria y estrategia* (Tirant, 2023). Il a été invité par l'Université d'Olomouc (République tchèque) à participer à la conception du projet international *Archives in Transition : Collective Memories and Subaltern Uses* (2020-2025), qui a reçu un financement de l'Association Marie Curie de l'Union européenne (872299), et dans lequel il occupe actuellement le poste de Data Management Officer.

Leo Cherri holds a PhD from the University of Buenos Aires with a thesis on the relationship between writing and image in the work of Mario Bellatin. He is a Professor in the Master's Program in Latin American Literary Studies at the Universidad Nacional de Tres de Febrero. At the same institution he is Coordinator of the Program of Contemporary and Comparative Latin American Studies (PELCC), and Editor of the magazine *Chuy*. In collaboration with other colleagues he has coordinated dossiers (*Landa, Eu-topías*) and edited books such as *Saberes Subalternos* (EDUNTREF, 2019), *Mario Bellatin: literatura y margen* (EDUNTREF, 2023), *Archivar, anachivar, desarchivar. Memoria y estrategia* (Tirant, 2023). He was invited by the University of Olomouc (Czech Republic) to participate in the design of the international project *Archives in Transition: Collective Memories and Subaltern Uses* (2020-2025), which received funding from the Marie Curie Association of the European Union (872299), and in which he currently serves as Data Management Officer.

Leo Cherri ha conseguido il dottorato di ricerca presso l'Università di Buenos Aires con una tesi sul rapporto tra scrittura e immagine nell'opera di Mario Bellatin. Insegna nel programma di Master in Studi Letterari Latinoamericani dell'Universidad Nacional de Tres de Febrero. Presso la stessa istituzione è coordinatore del Programma di Studi Latinoamericani Contemporanei e Comparati (PELCC) e redattore della rivista *Chuy*. In collaborazione con altri colleghi, ha coordinato dossier (*Landa, Eu-topías*) e curato libri come *Saberes Subalternos* (EDUNTREF, 2019), *Mario Bellatin: literatura y margen* (EDUNTREF, 2023), *Archivar, anachivar, desarchivar. Memoria y estrategia* (Tirant, 2023). È stato invitato dall'Università di Olomouc (Repubblica Ceca) a partecipare alla progettazione del progetto internazionale *Archives in Transition: Collective Memories and Subaltern Uses* (2020-2025), che ha ricevuto un finanziamento dall'Associazione Marie Curie dell'Unione Europea (872299) e nel quale attualmente ricopre il ruolo di Data Management Officer.



Paola Cortés-Rocca

e-mail: pcortes.una@gmail.com

Paola Cortes Rocca es ensayista, investigadora y crítica cultural especializada en el cruce entre escritura y visualidad. Obtuvo su doctorado en Princeton University y realizó sus estudios postdoctorales en University of Southern California con una beca de la Mellon Foundation. Enseñó en USC y en San Francisco SU donde fue Chair del Departamento de Lenguas Extranjeras. Actualmente vive en Argentina y es investigadora del CONICET y docente de la Universidad Nacional de las Artes. Su libro *El tiempo de la máquina: retratos, paisajes y otras imágenes de la nación*, explora el impacto de la fotografía en el campo cultural latinoamericano del fin de siglo XIX. Traductora de Boris Groys, Jonathan Crary y Timothy Morton es autora además, de ensayos que abordan la fotografía y la literatura a partir de cuestiones como paisaje y residualidad, fantasmas e imaginación política, activismo y performatividad. Participa de la red “Archivos en Transición. Memorias colectivas y usos subalternos” integrada por Goethe-Universität Frankfurt am Main, Università Degli Studi Roma Tre, y la Universidad Nacional de Tres de Febrero, entre otras. Desde 2016, integra el colectivo de activistas feministas Ni Una Menos.

Paola Cortes Rocca est une essayiste, chercheuse et critique culturelle spécialisée dans l'intersection entre écriture et visuel. Elle a obtenu son doctorat de l'Université de Princeton et a fait ses études postdoctorales à l'Université de Californie du Sud avec une bourse de la Fondation Mellon. Elle a enseigné à l'USC et à la SU de San Francisco où elle était présidente du département des langues étrangères. Elle vit actuellement en Argentine et occupe un poste de recherche au CONICET et est également professeur à l'Universidad Nacional de las Artes. Son livre *El tiempo de la máquina: retratos, paisajes y otras imágenes de la nación* explore l'impact de la photographie sur le champ culturel latino-américain de la fin du XIXe siècle. Traductrice de Boris Groys, Jonathan Crary et Timothy Morton, elle est également l'auteur d'essais qui abordent la photographie et la littérature à partir de questions telles que le paysage et la résidualité, les fantômes et l'imagination politique, l'activisme et la performativité. Elle participe au réseau « Archives en transition. Mémoires collectives et usages subalternes » intégrés par Goethe-Universität Frankfurt am Main, Università Degli Studi Roma Tre et l'Université nationale de Tres de Febrero, entre autres. Depuis 2016, elle est membre du groupe de militantes féministes Ni Una Menos.

Paola Cortes Rocca is an essayist, researcher and cultural critic specialized in the intersection between writing and visuality. She earned her Ph.D. from Princeton University and did her postdoctoral studies at the University of Southern California with a fellowship from the Mellon Foundation. She taught at USC and at San Francisco SU where she was Chair of the Department of Foreign Languages. She currently lives in Argentina and has a research position at CONICET and also is a professor at the Universidad Nacional de las Artes. Her book *El tiempo de la máquina: retratos, paisajes y otras imágenes de la nación* explores the impact of photography on the late-19th-century Latin American cultural field. A translator of Boris Groys, Jonathan Crary and Timothy Morton, she is also the author of essays that address photography and literature from issues such as landscape and residuality, ghosts and political imagination, activism and performativity. She participates in the network “Archives in Transition. Collective memories and subaltern uses” integrated by Goethe-Universität Frankfurt am Main, Università Degli Studi Roma Tre, and the National University of Tres de Febrero, among others. Since 2016, she has been a member of the group of feminist activists Ni Una Menos.

Paola Cortes Rocca è saggista, ricercatrice e critica culturale specializzata nell'intersezione tra scrittura e visualità. Ha conseguito il dottorato di ricerca dalla Princeton University e ha svolto i suoi studi post-dottorato presso la University of Southern California con una borsa di studio della Mellon Foundation. Ha insegnato alla USC e alla San Francisco SU dove è stata Presidente del Dipartimento di Lingue Straniere. Attualmente vive in Argentina e ha una posizione di ricerca presso CONICET ed è anche professore presso l'Universidad Nacional de las Artes. Il suo libro *El tiempo de la máquina: retratos, paisajes y otras imágenes de la nación* esplora l'impatto della fotografia sul campo culturale latinoamericano della fine del XIX secolo. Traduttrice di Boris Groys, Jonathan Crary e Timothy Morton, è anche autrice di saggi che affrontano la fotografia e la letteratura a partire da temi come paesaggio e residualità, fantasmi e immaginazione politica, attivismo e performatività. Partecipa al network “Archives in Transition. Memorie collettive e usi subalterni” integrato da Goethe-Universität Frankfurt am Main, Università Degli Studi Roma Tre, e Università Nazionale Tres de Febrero, tra gli altri. Dal 2016 è membro del gruppo di attiviste femministe Ni Una Menos.



Lucía Cytryn

email: llcytryn@untref.edu.ar

Lucía Cytryn es licenciada en Letras (UBA) y estudiante del Doctorado en Estudios y Políticas de Género (UNTREF). Es becaria doctoral de CONICET, con sede en el Instituto de Investigación en Arte y Cultura Dr. Norberto Griffa (IIAC, UNTREF). Es profesora y coordinadora académica en la Maestría en Estudios y Políticas de Género (UNTREF) e integra el comité editorial de *El lugar sin límites. Revista de Estudios y Políticas de Género*. Trabajó como investigadora en la Biblioteca Nacional Mariano Moreno, donde participó de la curaduría de exposiciones biblio-hemerográficas, de la publicación de catálogos y la gestión de eventos y jornadas. Es integrante del PICT “Archivo y diagrama de lo viviente” con sede en el Programa de Estudios Latinoamericanos Contemporáneos y Comparados (PELCC) y del Proyecto “Archivos en transición: memorias colectivas y usos subalternos” (Trans.Arch). Sus investigaciones y publicaciones se enmarcan dentro de los estudios literarios, los estudios de archivo y la teoría queer. Su proyecto de tesis doctoral tiene por objeto el estudio y análisis de las prácticas culturales, artísticas y estéticas *queer* en los cabarets de Buenos Aires entre 1960 y 1980, y sus representaciones en la prensa sensacionalista de la época.

Lucía Cytryn est Licenciée en lettres (UBA) et doctorante en études et politiques de genre (UNTREF). Elle est boursière doctorale du CONICET, basée à l’Institut de recherche sur l’art et la culture Dr. Norberto Griffa (IIAC, UNTREF). Elle est professeur et coordinatrice académique du master en études et politiques de genre (UNTREF) et membre du comité éditorial de *El lugar sin límites. Revista de Estudios y Políticas de Género*. Elle a travaillé comme chercheuse à la Biblioteca Nacional Mariano Moreno, où elle a participé à la conservation d’expositions bibliographiques, à la publication de catalogues et à la gestion d’événements et de conférences. Elle est membre du PICT “Archivo y diagrama de lo viviente” basé au Programa de Estudios Latinoamericanos Contemporáneos y Comparados (PELCC) et du projet “Archivos en transición : memorias colectivas y usos subalternos” (Trans.Arch). Ses recherches et publications s’inscrivent dans le cadre des études littéraires, des études archivistiques et de la théorie queer. Son projet de thèse de doctorat vise à étudier et à analyser les pratiques culturelles, artistiques et esthétiques queer dans les cabarets de Buenos Aires entre 1960 et 1980, ainsi que leurs représentations dans la presse à sensation de l’époque.

Lucía Cytryn holds a Bachelor of Arts (UBA) and is a PhD student in Gender Studies and Policies (UNTREF). She is a doctoral fellow of CONICET, based at the Institute for Research in Art and Culture Dr. Norberto Griffa (IIAC, UNTREF). She is professor and academic coordinator of the Master in Gender Studies and Policies (UNTREF) and is a member of the editorial committee of *El lugar sin límites. Revista de Estudios y Políticas de Género*. She worked as a researcher at the Biblioteca Nacional Mariano Moreno, where she participated in the curatorship of biblio-hemerographic exhibitions, the publication of catalogs and the management of events and conferences. She is a member of the PICT “Archivo y diagrama de lo viviente” based at the Programa de Estudios Latinoamericanos Contemporáneos y Comparados (PELCC) and the Project “Archivos en transición: memorias colectivas y usos subalternos” (Trans.Arch). Her research and publications are framed within literary studies, archival studies and queer theory. Her doctoral thesis project aims to study and analyze queer cultural, artistic and aesthetic practices in the cabarets of Buenos Aires between 1960 and 1980, and their representations in the tabloid press of the time.

Lucía Cytryn è laureata in Lettere (UBA) e dottoranda in Studi e Politiche di Genere (UNTREF). È borsista del CONICET, con sede presso l’Istituto di Ricerca in Arte e Cultura Dr. Norberto Griffa (IIAC, UNTREF). È docente e coordinatrice accademica del Master in Studi e Politiche di Genere (UNTREF) ed è membro del comitato editoriale di *El lugar sin límites. Revista de Estudios y Políticas de Género*. Ha lavorato come ricercatrice presso la Biblioteca Nacional Mariano Moreno, dove ha partecipato alla curatela di mostre bibliografiche, alla pubblicazione di cataloghi e alla gestione di eventi e conferenze. È membro del PICT “Archivo y diagrama de lo viviente” con sede presso il Programa de Estudios Latinoamericanos Contemporáneos y Comparados (PELCC) e del progetto “Archivos en transición: memorias colectivas y usos subalternos” (Trans.Arch). Le sue ricerche e pubblicazioni sono inquadrare nell’ambito degli studi letterari, degli studi archivistici e della teoria queer. Il suo progetto di tesi di dottorato si propone di studiare e analizzare le pratiche culturali, artistiche ed estetiche queer nei cabaret di Buenos Aires tra il 1960 e il 1980, e le loro rappresentazioni nella stampa scandalistica dell’epoca.



Juan Carlos Fernández Serrato

e-mail: cserrato61@gmail.com

Juan Carlos Fernández Serrato (ORCID: 0000-0002-3292-4318) es profesor de Teoría de la Comunicación y de la Información en el Departamento de Periodismo I de la Facultad de Comunicación de la Universidad de Sevilla. Doctor en Comunicación y Cultura por la Universidad de Sevilla y en Teoría de la Literatura y de las Artes y Literatura Comparada por la Universidad de Granada y Licenciado en Filología Hispánica por la UNED. Ha sido profesor visitante en las universidades de Ginebra y Austral de Chile y Coordinador del Área de Contenidos del Consejo Audiovisual de Andalucía. Es Coordinador Área de Teoría Crítica de la Comunicación del Grupo de Investigación COMPOLITICAS de la U. de Sevilla. Entre sus publicaciones destacan: *Hacia una teoría del pop* (Madrid, Cátedra, 2022) y *La mirada de Orfeo: "Entre" poesía e imagen en los iconotextos de Jenaro Talens* (Premio Internacional de Ensayo de Investigación Literaria Gerardo Diego, 2015. Valencia, Pre-Textos, 2016).

Juan Carlos Fernández Serrato (ORCID: 0000-0002-3292-4318) est Maître de Conférences de Théorie de la Communication et de l'Information, membre du Département de Journalisme I de l'Université de Séville (Espagne). Il est titulaire d'un doctorat en Communication et Culture (Université de Séville), d'un doctorat en Théorie de la Littérature et des Arts et Littérature Comparée (Université de Grenade) et d'un diplôme en Philologie Hispanique (UNED). Il a été professeur invité aux universités de Genève et Austral du Chili. Il a été aussi Directeur de recherche au Conseil Audiovisuel d'Andalousie et il dirige actuellement la recherche sur la Théorie Critique de la Communication du groupe de recherche COMPOLITICAS (Université de Séville). Ses publications comprennent: *Hacia una teoría del pop* (Madrid, Cátedra, 2022) et *La mirada de Orfeo: "Entre" poesía e imagen en los iconotextos de Jenaro Talens* (Prix international Gerardo Diego pour la Recherche Littéraire, 2015. Valencia, Pre-Textos, 2016).

Juan Carlos Fernández Serrato (ORCID: 0000-0002-3292-4318) is an Associate Professor of Communication and Information Theory, member of the Department of Journalism I at the University of Seville (Spain). He has a PhD in Communication and Culture (University of Seville), a PhD in Theory of Literature and Arts and Comparative Literature (University of Granada) and a degree in Hispanic Philology (UNED). He has been a visiting professor at the universities of Geneva and Austral de Chile. He has been Research Director at the Audiovisual Council of Andalusia and he currently directs the research on Critical Theory of Communication of the COMPOLITICAS Research Group (University of Seville). His publications include: *Hacia una teoría del pop* (Madrid, Cátedra, 2022) and *La mirada de Orfeo: "Entre" poesía e imagen en los iconotextos de Jenaro Talens* (Gerardo Diego International Prize for Literary Research, 2015. Valencia, Pre-Textos, 2016).

Juan Carlos Fernández Serrato (ORCID: 0000-0002-3292-4318) è Professore Associato di Teoria della Comunicazione e dell'Informazione, membro del Dipartimento di Giornalismo I dell'Università di Siviglia (Spagna). Ha un dottorato in Comunicazione e Cultura (Università di Siviglia), un dottorato in Teoria della Letteratura e delle Arti e Letterature Compare (Università di Granada) e una laurea in Filologia Ispanica (UNED). È stato visiting professor presso le università di Ginevra e Austral de Chile. Direttore della ricerca presso il Consiglio Audiovisivo dell'Andalusia, attualmente dirige la ricerca sulla Teoria Critica della Comunicazione del Gruppo di Ricerca COMPOLITICAS (Università di Siviglia). Tra le sue pubblicazioni: *Hacia una teoría del pop* (Madrid, Cátedra, 2022) e *La mirada de Orfeo: "Entre" poesía e imagen en los iconotextos de Jenaro Talens* (Premio Internazionale Gerardo Diego per la Ricerca Letteraria, 2015. Valencia, Pre-Textos, 2016).



Dieter Ingenschay

email: Dieter.ingenschay@hu-berlin.de

Dieter Ingenschay es catedrático emérito de literaturas hispánicas en la Universidad Humboldt de Berlín, miembro del Centro Transdisciplinario de Estudios de Género, del Centro “Georg Simmel” de la investigación de la Metropolis, del Centro “Selma Stern” de Estudios Judíos y miembro de la Escuela germano-mexicana de Doctorado “Temporalities of the Future”. Ha sido profesor visitante en diferentes universidades estadounidenses (Cornell University, Dartmouth College) y latinoamericanas, en la Universidad Complutense de Madrid y en la Universidad Hebrea de Jerusalén. Es ex-presidente y miembro honorífico de la Asociación Alemana de Hispanistas. Campos principales de trabajo: Literaturas hispánicas postmodernas y postdictatoriales; Metrópolis y Literatura; Estudios de género/masculinidad/ Gay Studies.

Dieter Ingenschay est professeur émérite de littératures hispaniques à l’université Humboldt de Berlin, membre du Centre transdisciplinaire pour les Études de Genre, du Centre “Georg Simmel” pour la recherche sur les métropoles, du Centre “Selma Stern” pour les Études Juives et membre de l’école de doctorat germano-mexicaine “Temporalities of the future”. Il a été professeur invité dans différentes universités américaines (Cornell University, Dartmouth College) et latino-américaines, à l’université Complutense de Madrid et à l’Université Hébraïque de Jérusalem. Il est ancien président et membre honoraire de l’Association allemande des hispanistes. Principaux domaines de travail : littératures hispaniques postmodernes et postdictatoriales ; métropole et littérature ; études sur le genre/la masculinité/Gay Studies.

Dieter Ingenschay is professor emeritus of Hispanic literatures at Humboldt University of Berlin, a member of the Transdisciplinary Center for Gender Studies, the Georg Simmel Center for Metropolis Research, the Selma Stern Center for Jewish Studies and a member of the German-Mexican Doctoral School “Temporalities of the Future”. He has been visiting professor at different American (Cornell University, Dartmouth College) and Latin American universities, at the Complutense University of Madrid and at the Hebrew University of Jerusalem. He is a former president and honorary member of the German Association of Hispanists. Main fields of work: Postmodern and post-dictatorial Hispanic literatures; Metropolis and Literature; Gender/masculinity studies/ Gay Studies.

Dieter Ingenschay è professore emerito di Letterature ispaniche all’Università Humboldt di Berlino, membro del Centro transdisciplinare per gli studi di genere, del Centro “Georg Simmel” per la ricerca sulle metropoli, del Centro “Selma Stern” per gli studi ebraici e membro della Scuola di dottorato tedesco-mexicana “Temporalities of the future”. È stato visiting professor in diverse università americane (Cornell University, Dartmouth College) e latinoamericane, all’Università Complutense di Madrid e all’Università Ebraica di Gerusalemme. È ex presidente e membro onorario dell’Associazione tedesca degli ispanisti. Principali campi di lavoro: letterature ispaniche postmoderne e postdittatoriali; metropoli e letteratura; studi di genere/mascolinità/Gay Studies.



Daniel Link

e-mail: dlink@untref.edu.ar

Daniel Link dirige en la Universidad Nacional de Tres de Febrero la Maestría en Estudios Literarios Latinoamericanos, la Maestría en Humanidades digitales y el Programa de Estudios Latinoamericanos Contemporáneos y Comparados. Es profesor titular de la cátedra de Literatura del Siglo XX y de la Cátedra Libre de Estudios Filológicos Latinoamericanos “Pedro Henríquez Ureña” en la Universidad de Buenos Aires. Editó la obra de Rodolfo Walsh y publicó, entre otros, los libros de ensayo *La chancha con cadenas*, *Cómo se lee* (traducido al portugués), *Leyenda. Literatura argentina: cuatro cortes, Clases. Literatura y disidencia, Fantasmas. Imaginación y sociedad* y *Suturas. Imágenes, escritura, vida, La lectura, una vida...* (publicado por Gallimard como *Autobiographie d'un lecteur argentin* con traducción de Charlotte Lemoine), las novelas *Los años noventa*, *La ansiedad*, *Montserrat* y *La mafia rusa*, las recopilaciones poéticas *La clausura de febrero y otros poemas malos* y *Campo intelectual y otros poemas* y su *Teatro completo*. Su obra ha sido parcialmente traducida al portugués, al inglés, al alemán, al francés, al italiano. Dirige también la revista Chuy. Integra el comité ejecutivo del proyecto internacional financiado por la Unión Europea “Archives in Transition”.

Daniel Link dirige à l'Universidad Nacional de Tres de Febrero, la maîtrise en études littéraires latino-américaines, la maîtrise en sciences humaines numériques et le programme d'études latino-américaines contemporaines et comparatives. Il est professeur titulaire de littérature du XXe siècle et de la Cátedra Libre de Estudios Filológicos Latinoamericanos «Pedro Henríquez Ureña» à l'université de Buenos Aires. Il a édité l'œuvre de Rodolfo Walsh et publié, entre autres, les livres d'essais *La chancha con cadenas*, *Cómo se lee* (traduit en portugais), *Leyenda. Literatura argentina : cuatro cortes, Clases. Literatura y disidencia, Fantasmas. Imaginación y sociedad* et *Suturas. Imágenes, escritura, vida, La lectura, una vida...* (publié chez Gallimard sous le titre *Autobiographie d'un lecteur argentin* avec une traduction de Charlotte Lemoine), les romans *Los años noventa*, *La ansiedad*, *Montserrat* et *La mafia rusa*, les recueils de poésie *La clausura de febrero y otros poemas malos* et *Campo intelectual y otros poemas* et son *Teatro completo*. Son œuvre a été partiellement traduite en portugais, anglais, allemand, français et italien. Il dirige également le magazine Chuy. Il est membre du comité exécutif du projet international financé par l'Union européenne «Archives in Transition».

Daniel Link directs at the Universidad Nacional de Tres de Febrero the Master's Degree in Latin American Literary Studies, the Master's Degree in Digital Humanities and the Program of Contemporary and Comparative Latin American Studies. He is a professor of 20th Century Literature and of the “Pedro Henríquez Ureña” Free Chair of Latin American Philological Studies at the University of Buenos Aires. He edited the work of Rodolfo Walsh and published, among others, the essay books *La chancha con cadenas*, *Cómo se lee* (translated into Portuguese), *Leyenda. Literatura argentina: cuatro cortes, Clases. Literatura y disidencia, Fantasmas. Imaginación y sociedad* and *Suturas. Imágenes, escritura, vida, La lectura, una vida...* (published by Gallimard as *Autobiographie d'un lecteur argentin* with translation by Charlotte Lemoine), the novels *Los años noventa*, *La ansiedad*, *Montserrat* and *La mafia rusa*, the poetry collections *La clausura de febrero y otros poemas malos* and *Campo intelectual y otros poemas* and his *Teatro completo*. His work has been partially translated into Portuguese, English, German, French and Italian. He also directs the magazine Chuy. He is a member of the executive committee of the international project financed by the European Union “Archives in Transition”.

Daniel Link dirige presso l'Universidad Nacional de Tres de Febrero il Master in Studi Letterari Latinoamericani, il Master in Digital Humanities e il Programma di Studi Latinoamericani Contemporanei e Comparati. È professore ordinario di Letteratura del XX secolo e della Cátedra Libre de Estudios Filológicos Latinoamericanos «Pedro Henríquez Ureña» dell'Università di Buenos Aires. Ha curato l'opera di Rodolfo Walsh e pubblicato, tra gli altri, i libri di saggistica *La chancha con cadenas*, *Cómo se lee* (tradotto in portoghese), *Leyenda. Literatura argentina: cuatro cortes, Clases. Literatura y disidencia, Fantasmas. Imaginación y sociedad* e *Suturas. Imágenes, escritura, vida, La lectura, una vida...* (pubblicato da Gallimard come *Autobiographie d'un lecteur argentin* con traduzione di Charlotte Lemoine), i romanzi *Los años noventa*, *La ansiedad*, *Montserrat* e *La mafia rusa*, le raccolte di poesia *La clausura de febrero y otros poemas malos* e *Campo intelectual y otros poemas* e il suo *Teatro completo*. Le sue opere sono state parzialmente tradotte in portoghese, inglese, tedesco, francese e italiano. Dirige anche la rivista Chuy. È membro del comitato esecutivo del progetto internazionale finanziato dall'Unione Europea “Archivi in transizione”.

**Mariano López Seoane**

email: mlseoane@untref.edu.ar

Mariano López Seoane es escritor, profesor e investigador de la Universidad Nacional de Tres de Febrero. Actualmente dirige la Maestría en Estudios y Políticas de Género de esa universidad, en donde da cursos de estudios y teoría queer, artes visuales y literatura. También es profesor de estudios latinoamericanos en New York University (NYU). Paralelamente se desempeña como crítico, curador y traductor especializado en teoría. Ha curado exhibiciones y coordinado programas públicos en el Centro de Arte Contemporáneo de MUNTREF, ISLAA, MALBA, el Museo Nacional de Bellas Artes, la Feria Internacional del Libro de Buenos Aires y el programa internacional Art Basel Cities. Sus artículos sobre arte, literatura, cine, teatro y políticas culturales han aparecido en libros y en medios académicos y periodísticos nacionales e internacionales. Es editor de los volúmenes *Los mil pequeños sexos* (EDUNTREF, 2019) y *Saberes subalternos* (EDUNTREF, 2019) y autor de *Donde está el peligro. Estéticas de la disidencia sexual* (Beatriz Viterbo, 2023).

Mariano López Seoane est écrivain, professeur et chercheur à l'Université nationale de Tres de Febrero (UNTREF). Il dirige actuellement la maîtrise en études et politiques de genre à cette université, où il enseigne des cours d'études et de théorie queer, d'arts visuels et de littérature. Il est également professeur d'études latino-américaines à l'Université de New York (NYU). Parallèlement, il travaille comme critique, commissaire et traducteur spécialisé dans la théorie. Il a organisé des expositions et coordonné des programmes publics au Centre d'art contemporain MUNTREF, à l'ISLAA, au MALBA, au Museo Nacional de Bellas Artes, à la Foire internationale du livre de Buenos Aires et au programme international Art Basel Cities. Ses articles sur l'art, la littérature, le cinéma, le théâtre et les politiques culturelles ont paru dans des livres et dans des médias académiques et journalistiques nationaux et internationaux. Il est éditeur des volumes *Los mil pequeños sexos* (EDUNTREF, 2019) et *Saberes subalternos* (EDUNTREF, 2019) et auteur de *Donde está el peligro. Estéticas de la disidencia sexual* (Beatriz Viterbo, 2023).

Mariano López Seoane is a writer, professor and researcher at the Universidad Nacional de Tres de Febrero. He currently directs the Master's Program in Gender Studies and Policies at that university, where he teaches courses in queer studies and queer theory, visual arts, and literature. He is also a professor of Latin American studies at New York University (NYU). He also works as a critic, curator and translator specialized in theory. He has curated exhibitions and coordinated public programs at the MUNTREF Contemporary Art Center, ISLAA, MALBA, the Museo Nacional de Bellas Artes, the Buenos Aires International Book Fair, and the international program Art Basel Cities. His articles on art, literature, cinema, theater and cultural policies have appeared in books and in national and international academic and journalistic media. He is editor of the volumes *Los mil pequeños sexos* (EDUNTREF, 2019) and *Saberes subalternos* (EDUNTREF, 2019), and autor of *Donde está el peligro. Estéticas de la disidencia sexual* (Beatriz Viterbo, 2023).

Mariano López Seoane è scrittore, professore e ricercatore presso l'Università Nazionale di Tres de Febrero (UNTREF). Attualmente dirige il Master in Studi e politiche di genere presso quell'università, dove tiene corsi di studi e teoria queer, arti visive e letteratura. È anche professore di studi latinoamericani alla New York University (NYU). Parallelamente lavora come critico, curatore e traduttore specializzato in teoria. Ha curato mostre e coordinato programmi pubblici presso il MUNTREF Contemporary Art Center, ISLAA, MALBA, il Museo Nacional de Bellas Artes, la Fiera Internazionale del Libro di Buenos Aires e il programma internazionale Art Basel Cities. I suoi articoli su arte, letteratura, cinema, teatro e politiche culturali sono apparsi in libri e su media accademici e giornalistici nazionali e internazionali. È curatore dei volumi *Los mil pequeños sexos* (EDUNTREF, 2019) e *Saberes subalternos* (EDUNTREF, 2019) e autore de *Donde está el peligro. Estéticas de la disidencia sexual* (Beatriz Viterbo, 2023).



Bibiana Pérez González

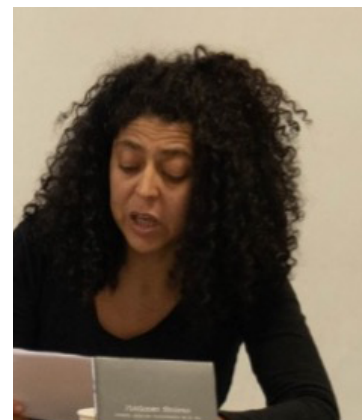
e-mail: bibiana.perez@correounivalle.edu.co

Bibiana Pérez González es doctora en Comunicación e interculturalidad (UV). Máster en Intervención con Menores en Situación de Desprotección y/o Conflicto Social (Universidad de Deusto) y Máster en Estudios de Género y Políticas de Igualdad (UV). Actualmente es docente, investigadora y terapeuta en Colombia y España. Ha publicado varios artículos en revistas internacionales y ha participado como ponente invitada y organizadora de eventos científicos internacionales en España, República Checa, Croacia, México y Colombia. Sus intereses giran alrededor del cine, la biopolítica y la pedagogía.

Bibiana Pérez González est docteur en Communication et interculturalité (UV). Master en Intervention avec les Mineurs en Situation de Déprotection et/ou Conflit Social (Université de Deusto) et Master en Études de Genre et Politiques d'Égalité (UV). Elle est actuellement enseignante, chercheuse et thérapeute en Colombie et en Espagne. Elle a publié plusieurs articles dans des revues internationales et a participé en tant que conférencière invitée et organisatrice d'événements scientifiques internationaux en Espagne, République tchèque, Croatie, Mexique et Colombie. Ses intérêts gravitent autour du cinéma, de la biopolitique et de la pédagogie.

Bibiana Pérez González holds a PhD in Communication and interculturality (UV). Master's Degree in Intervention with Minors in Situations of Lack of Protection and/or Social Conflict (Universidad de Deusto) and Master's Degree in Gender Studies and Equality Policies (UV). She is currently a teacher, researcher and therapist in Colombia and Spain. She has published several articles in international journals and has participated as an invited speaker and organizer of international scientific events in Spain, the Czech Republic, Croatia, Mexico and Colombia. Her interests revolve around cinema, biopolitics and pedagogy.

Bibiana Pérez González è dottorato di ricerca in Comunicazione e interculturalità (UV). Master in Intervento con minori in situazioni di mancanza di protezione e/o conflitto sociale (Universidad de Deusto) e Master in Studi di genere e politiche di uguaglianza (UV). Attualmente è insegnante, ricercatrice e terapeuta in Colombia e Spagna. Ha pubblicato diversi articoli su riviste internazionali e ha partecipato come relatore invitato e organizzatore di eventi scientifici internazionali in Spagna, Repubblica Ceca, Croazia, Messico e Colombia. I suoi interessi ruotano intorno al cinema, alla biopolitica e alla pedagogia.

**Silvana Santucci**

email: silvanasantucci@gmail.com

Silvana Santucci vive y trabaja en Argentina. Es Licenciada y Doctora en Letras por la Universidad Nacional del Litoral y Universidad Nacional de Córdoba, respectivamente. Actualmente es Profesora Adjunta de *Literatura Iberoamericana II* de la Universidad Nacional de Rosario e Investigadora Asistente del CONICET. Sus investigaciones se interesan por el campo cultural latinoamericano del siglo XX. Su libro *Heredar Cuba. Una teoría literaria en Severo Sarduy* explora el pensamiento del cubano y el archivo epistémico convocado por las relaciones textual-visuales del neobarroco. Participa de la red “Archivos en Transición. Memorias colectivas y usos subalternos” integrada por Goethe-Universität Frankfurt am Main, Università Degli Studi Roma Tre, y la Universidad Nacional de Tres de Febrero, Universidad del Litoral entre otras.

Silvana Santucci vit et travaille en Argentine. Elle est titulaire d'une licence et d'un doctorat en littérature de l'Universidad Nacional del Litoral et de l'Universidad Nacional de Córdoba, respectivement. Elle est actuellement professeur adjoint de littérature ibéro-américaine II à l'université nationale de Rosario et chercheur adjoint au CONICET. Ses recherches portent sur le domaine culturel latino-américain du XXe siècle. Son livre *Heredar Cuba. Una teoría literaria en Severo Sarduy* explore la pensée du Cubain et l'archive épistémique convoquée par les relations textuelles-visuelles du néo-baroque. Il participe au réseau “Archives en transition. Mémoires collectives et usages subalternes”, comprenant entre autres la Goethe-Universität Frankfurt am Main, l'Università Degli Studi Roma Tre, et l'Universidad Nacional de Tres de Febrero, Universidad del Litoral.

Silvana Santucci lives and works in Argentina. She holds a BA and PhD in Literature from the Universidad Nacional del Litoral and the Universidad Nacional de Córdoba, respectively. She is currently Assistant Professor of Iberoamerican Literature II at the National University of Rosario and Assistant Researcher at CONICET. Her research interests focus on the Latin American cultural field of the twentieth century. Her book *Heredar Cuba. Una teoría literaria en Severo Sarduy* explores the thought of the Cuban and the epistemic archive summoned by the textual-visual relations of the neo-baroque. It participates in the network “Archives in Transition. Collective memories and subaltern uses” integrated by Goethe-Universität Frankfurt am Main, Università Degli Studi Roma Tre, and Universidad Nacional de Tres de Febrero, Universidad del Litoral among others.

Silvana Santucci vive e lavora in Argentina. Ha conseguito una laurea e un dottorato in Letteratura rispettivamente presso l'Universidad Nacional del Litoral e l'Universidad Nacional de Córdoba. Attualmente è assistente alla cattedra di Letteratura iberoamericana II presso l'Università Nazionale di Rosario e ricercatrice presso il CONICET. I suoi interessi di ricerca si concentrano sul campo culturale latinoamericano del XX secolo. Il suo libro *Heredar Cuba. Una teoría literaria en Severo Sarduy* esplora il pensiero del cubano e l'archivio epistémico convocado dalle relazioni testuali-visive del neobarocco. Partecipa alla rete “Archivi in transizione. Memorie collettive e usi subalterni”, di cui fanno parte, tra gli altri, la Goethe-Universität di Francoforte sul Meno, l'Università Degli Studi Roma Tre e l'Universidad Nacional de Tres de Febrero, Universidad del Litoral.



Valeria Wagner

e-mail: Valeria.Wagner@unige.ch

Valeria Wagner es docente en la unidad de español, y colabora con los programas de literatura comparada y de estudios de género en la Universidad de Ginebra, en donde obtuvo su doctorado en literatura inglesa. Su trabajo de investigación actual es sobre los dispositivos y las estrategias de conversión de valores en la literatura hispánica colonial y literatura de migración contemporánea. Trabaja también sobre los géneros vinculados de la crónica literaria, el video-ensayo y el documental, y se interesa más generalmente en la articulación entre formas literarias e imaginario político. Es autora de dos monografías, ha coeditado varios libros colectivos, y ha publicado numerosos artículos y capítulos de libros. Co-dirige la colección «América entre comillas» en Linkgua ediciones.

Valeria Wagner enseigne à l'Unité d'espagnol et collabore avec les programmes de littérature comparée et d'études genre à l'Université de Genève, où elle a obtenu son doctorat en Littérature anglaise. Ses recherches actuelles portent sur les dispositifs et stratégies de conversion de valeurs dans la littérature coloniale hispanique et dans la littérature de migration contemporaine. Elle travaille aussi sur les genres liés de la chronique littéraire, le vidéo-essai et le documentaire, et s'intéresse plus généralement à l'articulation entre formes littéraires et imaginaire politique. Elle est auteure de deux monographies, a coédité plusieurs livres collectifs, et publié de nombreux articles de revue et chapitres de livres. Elle codirige la collection « América entre comillas » chez Linkgua ediciones.

Valeria Wagner teaches at the Hispanic studies department and in the Comparative literature and Gender studies programs at the University of Geneva, where she obtained a Phd in English literature. Her current research focuses on devices and strategies of value conversion in colonial Hispanic literature and contemporary literatures of migration. She also works on the related genres of the literary chronicle, the documentary and the video essay, and is more generally interested in the articulation of literary forms and political imaginaries. She is author of two monographies, has co-edited several books and has published many articles in journals and book chapters. She co-edits the series «América entre comillas» for Linkgua ediciones.

Valeria Wagner insegna presso l'Unità di spagnolo e collabora con i programmi di studi di Letteratura comparata e Studi di genere presso l'Università di Ginevra, dove ha conseguito il dottorato in Letteratura inglese. La sua ricerca attuale si centra sui dispositivi e le strategie di conversione dei valori coloniali nella Letteratura ispanica e nella letteratura contemporanea della migrazione. Lavora anche sulla cronaca letteraria, il video-saggio il documentario, e si interessa per l'articolazione tra forme letterarie e immaginario politico. È l'autrice di due monografie, ha co-curato diverse antologie e pubblicato numerosi articoli e capitoli di libri. Co-dirige la collana «América entre comillas» per edizioni Linkgua.



COMPROMISO ÉTICO
CODE DE DÉONTOLOGIE
ETHICAL STATEMENT
DICHIARAZIONE DI ETICA

Compromiso ético

Autoría y responsabilidad del autor

La presentación de trabajos en la revista *EU-topías. Revista de interculturalidad, comunicación y estudios europeos* para su evaluación por pares ciegos supone el compromiso expreso por parte del autor del carácter original del manuscrito, que implica que éste ni se ha publicado previamente ni está en proceso de evaluación o publicación en ningún otro medio. Solo se puede estipular lo contrario mediante un acuerdo excepcional con el director de la revista.

En el caso de que el autor haya contado con la colaboración de personas o entidades para la elaboración del manuscrito, esta circunstancia debe constar claramente en el texto. La autoría del mismo queda restringida al responsable de la elaboración principal del trabajo, con la eventual consideración de co-autor para quien haya contribuido de modo relevante.

El autor tiene que identificar todas las fuentes usadas en la creación del manuscrito y citarlas siguiendo las normas relativas al copyright y a los usos éticos de los trabajos científicos. El autor se responsabiliza de la obtención de los permisos pertinentes, así como de señalar su origen, a la hora de reproducir material original como textos, gráficos, imágenes o tablas. El autor ha de seguir las normas generales de edición que constan en el interior de la revista *EU-topías. Revista de interculturalidad, comunicación y estudios europeos*.

Es obligación del autor señalar cualquier conflicto económico, financiero o de otra índole que pueda orientar o limitar las conclusiones o interpretación del manuscrito.

El autor ha de informar de cualquier error que detecte en el proceso de evaluación de pares y aportar las correcciones necesarias a su manuscrito. Ello conlleva la colaboración con el director y editores de la revista en los extremos de retirada del manuscrito.

Evaluación de pares

El proceso de evaluación de pares responde únicamente al contenido intelectual del manuscrito sin atender, bajo ninguna circunstancia, al género, clase, orientación sexual, religión, etnia, nacionalidad o ideología del autor. Los artículos presentados para su publicación en *EU-topías. Revista de interculturalidad, comunicación y estudios europeos* se someten a un proceso de evaluación de dobles pares ciegos en el que se respeta el anonimato tanto del autor como de los evaluadores.

El director de la revista y el consejo editorial se reservan el derecho a rechazar la publicación de un manuscrito si consideran que éste no sigue los parámetros fundamentales de los textos científicos o si no se inscribe en las áreas de la interculturalidad, la comunicación o los estudios europeos. Son el director y los miembros del consejo editorial quienes eligen a los evaluadores de los manuscritos, que son siempre expertos del tema tratado en el texto en cuestión. El director de la revista también se encarga de garantizar al máximo el anonimato entre autores y evaluadores descartando la elección de un evaluador que mantenga relaciones personales, laborales o institucionales con el autor correspondiente.

Los evaluadores tienen que recomendar una de las tres opciones del formulario de evaluación que deben cumplimentar (aceptar, revisar o rechazar el manuscrito) con la oportuna justificación de la decisión y la relación de enmiendas que el autor ha de realizar. Una vez que el autor haya efectuado tales modificaciones, el director de la revista puede aceptar el artículo y someterlo a aprobación del consejo editorial. Los manuscritos que requieran una revisión profunda son evaluados por segunda vez a cargo de uno de los evaluadores o de un tercer evaluador. Después de este segundo examen, el director le propone al consejo editorial la publicación o rechazo del artículo.

El director y el consejo editorial se comprometen a la confidencialidad de toda la información relativa a los artículos presentados, que solo conocerá el autor y los evaluadores.

El proceso de evaluación de pares durará un máximo de dos meses. El consejo editorial no se responsabiliza de los retrasos de los evaluadores.

Responsabilidad de los evaluadores

La información referente a los manuscritos presentados por los autores es información privilegiada y debe tratarse como tal, esto es, con absoluta confidencialidad. No se puede mostrar, difundir ni debatir los textos: la única excepción se reserva para aquellos casos en que se necesite el consejo específico de algún experto en la materia. Con todo, el director tendrá conocimiento de la identidad de este experto consultado.

La evaluación del manuscrito se lleva a cabo de manera rigurosa, objetiva y con respeto hacia la independencia intelectual de los autores. Las observaciones de los evaluadores han de ser claras y basadas en argumentos académicos con el objetivo de que el autor mejore el artículo.

Si un evaluador considera que no cuenta con los conocimientos suficientes para evaluar el artículo, tiene que notificarlo de manera inmediata al director. Además, los evaluadores que tengan especial conflicto de intereses con algunos de los autores, compañías o instituciones citadas en el artículo habrán de rechazar de inmediato la evaluación del mismo.

Obligaciones y responsabilidad del director y del consejo editorial

La consideración de los artículos por parte del director y los editores se basa en criterios académicos. El director y los editores deben garantizar el cumplimiento de las medidas éticas pertinentes ante las eventuales quejas relativas a un manuscrito presentado o publicado.

El director y los editores solo publicarán contribuciones originales y evaluadas. De manera excepcional, la sección Gran Angular puede acoger la versión en inglés o español de un artículo que se considere interesante y que no esté disponible en ninguna de las lenguas de la revista. Esta circunstancia contará con la autorización explícita del autor y quedará reflejada en una nota al pie en la primera página del artículo.

Directrices éticas de la revista

El director, los editores, evaluadores, autores y miembros del consejo editorial se rigen obligatoriamente por los principios del Acta de principios éticos y mala praxis en el proceso de elaboración y publicación de la revista, cuyo cumplimiento es responsabilidad del director. Se llevarán a cabo todas las medidas pertinentes en caso de mala praxis, infracción de la autoría y plagio.

El director garantiza la independencia de la revista de cualquier interés económico que comprometa las bases intelectuales y éticas de la publicación, así como procura su integridad ética y la calidad del material publicado.

Code de déontologie

Autorité et responsabilité de l'auteur

En soumettant un texte pour publication dans *EU-topias, Revue d'interculturalité, de communication et d'études européennes*, les auteurs attestent du caractère original de leur manuscrit et du fait que le texte n'ait jamais fait l'objet d'aucune autre publication, sur quelque support ou média que ce soit, et/ou qu'il ne soit pas en cours d'évaluation. Toute exception à cette règle devra faire l'objet d'un accord préalable de la part du directeur de la revue.

Dans le cas où le manuscrit aurait été écrit en collaboration avec d'autres personnes, cela devra être spécifié clairement. Le terme « auteur » renvoie exclusivement à la personne ayant contribué le plus largement à la production du texte ainsi qu'à son développement; toute autre personne ayant apporté une contribution pertinente sera mentionnée en tant que « co-auteur ».

Les auteurs doivent identifier l'intégralité des sources utilisées lors de l'élaboration du manuscrit en les citant correctement, conformément aux principes du droit d'auteur et règles éthiques qui s'appliquent à tout travail scientifique. Lors de la reproduction partielle de matériaux en provenance d'autres sources tels que des textes, des graphiques, des images ou des tableaux, les auteurs sont responsables de l'obtention préalable des autorisations nécessaires et doivent en mentionner l'origine correctement. Pour de plus amples informations à ce sujet, veuillez consulter les directives générales d'*EU-topias*.

Les auteurs doivent impérativement signaler tout conflit d'intérêt, qu'il soit d'ordre économique, financier ou autre, susceptible d'influencer leurs conclusions ou l'interprétation du manuscrit.

Les auteurs s'engagent également à signaler toute erreur éventuelle détectée lors du processus d'examen par les pairs. Ils se devront alors d'apporter les corrections nécessaires au manuscrit et de collaborer avec le rédacteur en chef et l'équipe de rédaction de la revue afin de retirer le manuscrit ou de publier un erratum.

Processus d'évaluation scientifique par les pairs

L'examen par les pairs porte exclusivement sur le contenu intellectuel d'un article, sans aucune considération sur le sexe, la classe, l'orientation sexuelle, les convictions religieuses, l'appartenance ethnique, la citoyenneté ou l'opinion politique de l'auteur. Les articles soumis pour publication dans *EU-topias* font l'objet d'un examen à double insu par les pairs. L'anonymat des examinateurs et des auteurs sont garantis, conformément au principe de confidentialité.

Le directeur et le conseil éditorial se réservent le droit de refuser un document s'ils considèrent que le document ne répond pas aux critères fondamentaux requis par un texte scientifique ou, si un document ne relève pas du domaine de l'interculturalité, de la communication et /ou des études européennes. Le rédacteur en chef et le conseil de rédaction sélectionnent et désignent les experts qualifiés pour procéder à l'évaluation collégiale d'un manuscrit, dans le domaine concerné. Le rédacteur en chef et les membres du comité de rédaction excluront du processus tout examinateur entretenant des relations professionnelles, institutionnelles ou personnelles étroites avec l'auteur.

Les examinateurs feront part de leur décision en remplissant le formulaire prévu à cet effet, déclarant ainsi s'ils recommandent la publication d'un document, sa révision ou son rejet. Dans le cas où une révision majeure serait jugée nécessaire, le manuscrit concerné fera l'objet d'une nouvelle évaluation par l'un des deux examinateurs précédemment désignés ou par un troisième examinateur. À l'issue de ce second examen, le manuscrit sera soit approuvé soit rejeté par le rédacteur en chef en fonction du contenu des évaluations qu'il ou elle soumettra au comité de rédaction.

Le rédacteur en chef et les membres du comité de rédaction s'engagent à ne divulguer aucune information relative aux articles soumis pour publication, à toute autre personne que les auteurs, les examinateurs et les examinateurs potentiels.

Le processus d'examen par les pairs ne dépassera pas une durée de huit semaines. Néanmoins, la rédaction ne pourra en aucun cas être tenue responsable des retards éventuels causés par les examinateurs.

Responsabilité des examinateurs

Tout renseignement concernant les manuscrits déposés est considéré comme étant confidentiel et soumis à la protection de l'information. Le contenu des manuscrits ne pourra être montré ou discutés avec des tiers, sauf dans le cas exceptionnel où, en raison de la spécificité du sujet traité, une opinion éclairée sur l'article s'avérerait nécessaire. Dans de telles circonstances, l'identité de la personne consultée devra être communiquée au rédacteur en chef.

Les manuscrits soumis à évaluation feront l'objet d'un examen rigoureux et objectif, avec tout le respect dû à l'indépendance intellectuelle des auteurs. Les remarques des examinateurs devront être formulées avec clarté et reposer sur une solide argumentation, afin d'aider les auteurs à améliorer la qualité de leur article.

Tout expert choisi afin d'examiner un manuscrit qui ne se sentirait pas suffisamment qualifié pour effectuer cette tâche ou qui ne serait pas en mesure de respecter la date limite, se doit d'en référer immédiatement au rédacteur en chef. Les examinateurs s'engagent à se dessaisir tout manuscrit avec lequel ils pourraient avoir un conflit d'intérêt, en raison de liens de concurrence, de collaboration ou de toute autre relation avec l'un ou l'une des auteurs, des entreprises ou des institutions en rapport avec l'article.

Responsabilités éditoriales et obligations du directeur et du conseil éditorial

Les rédacteurs se doivent d'évaluer les documents exclusivement sur la base de leur mérite académique et de prendre les mesures appropriées dans le cas où on leur signalerait un manquement à l'éthique concernant un manuscrit déposé ou un article déjà publié.

Les rédacteurs publieront des contributions novatrices et dûment examinées. A titre exceptionnel, la version espagnole ou anglaise d'un article déjà publié pourra figurer dans la section « Grand Angle », si les rédacteurs considèrent cet article utile pour le lecteur et s'il n'est disponible dans aucune des langues de la revue. Dans ce cas, l'autorisation expresse des auteurs sera requise et une note explicative sera publiée en première page de l'article.

Code de déontologie de la publication

La responsabilité de faire respecter le Code de déontologie et de lutte contre les abus en matière de publication incombe au rédacteur en chef. Il prendra toutes les mesures afin de lutter contre les pratiques déloyales, pour le respect de la notion d'auteur et contre le plagiat.

Le rédacteur en chef se doit d'empêcher la mise en péril des normes intellectuelles et éthiques de la revue au profit d'intérêts commerciaux. Il doit préserver l'intégrité académique mais aussi il doit aussi veiller à la qualité du matériel publié.

Ethical Statement

Author's responsibility and authorship **Peer review**

By submitting a text for publication in the journal *EU-topias, a Journal on Interculturality, Communication and European Studies*, authors pledge that their manuscripts are original works, that have not been previously published elsewhere and are not being considered for publication in another medium. An exception to such rule can be stipulated by agreement with the editor-in-chief.

It will be clearly specified in the text if the manuscript has been written in collaboration with other people. Authorship should be limited to the person that has made the major contribution to the development of the work, any other person making a significant contribution should be listed as co-author.

Authors must identify all sources used in the elaboration of the manuscript by citing them properly according to the copyright and ethical rules that apply to scientific works. When reproducing partially any material by different sources such as texts, figures, images or tables, authors are responsible for obtaining the pertinent permission and must cite the materials' origin properly. The general guidelines published in the journal *EU-topias. A Journal on Interculturality, Communication and European Studies* can be consulted for further information about the matter.

Authors have the obligation to notify any economic, financial or other substantive conflict of interest that may influence the results or the interpretation of the manuscript.

Authors are required to report any error detected in the peer review evaluation process providing corrections in their own published work and cooperating with the journal's editor or Editorial board by either withdrawing the paper or by publishing an appropriate correction statement or erratum.

The peer review deals with the intellectual content of a paper without any consideration whatsoever about the author's gender, class, sexual orientation, religious belief, ethnicity, citizenship or political opinion. Articles submitted for publication in the journal *EU-topias. A Journal on Interculturality, Communication and European Studies* undergo a double blind peer review. The confidentiality of both the reviewers' and the authors' identity will be guaranteed.

The editor-in-chief and the editorial board have the right to refuse submitting a paper for review if they consider that the paper does not meet the fundamental criteria required of a scientific text, or if a paper does not concern the areas of interculturality, communication and/or European studies. About the review process, the editor-in-chief and the editorial board select and nominate the experts in the proper field. The editor-in-chief and the editorial board will exclude from the process a reviewer holding a close working, institutional or personal relationships with the author.

By completing the proper standardized form, reviewers state whether they recommend a paper to be accepted, revised or rejected. In case a major revision is required, manuscripts are reviewed a second time by one of the two nominated reviewers or by a third reviewer. After the second round of review, the editor-in-chief proposes acceptance or rejection depending on the content of the reviews, which he/she submits to the editorial board.

The editor-in-chief and the editorial board commit themselves to not disclose information about the articles submitted for publication to anyone other than the author, the reviewers and the potential reviewers. The standard peer review process will last a maximum of eight weeks. The editorial staff is not responsible for delays caused by reviewers.

Responsibility of reviewers

Information regarding manuscripts submitted by authors should be kept confidential and treated as privileged information. Manuscripts can neither be shown nor discussed with others, except in the case in which a third, informed opinion has to be sought because of the specificity of the paper's subject matter. In such circumstances, the editor-in-chief will be informed of the third-party's identity.

Review of submitted manuscripts must be done in a rigorous, objective manner, with the due respect to the authors' intellectual independence. The reviewers are to formulate their observations with clarity and supporting arguments, so as to help the authors to improve the quality of the paper.

Any chosen referee who feels inadequately qualified for the task or is aware that he/she will not be able to comply with the deadline, shall inform the editor promptly. Reviewers are to abstain from evaluating manuscripts in which they have conflicts of interest resulting from competitive, collaborative, or other connections with any of the authors, companies, or institutions related to the paper.

Editorial responsibilities and obligations of the editor-in-chief and the editorial board

Editors shall evaluate papers exclusively on the basis of their academic merit and take reasonable responsive measures when

ethical complaints have been presented concerning a submitted manuscript or published paper.

Editors will publish original, reviewed contributions. Exceptionally, the Wide Angle section can include the Spanish or English version of an article that the editors consider useful for readers and that is not available in any of the languages of the Journal *EU-topías*. In such case, the explicit authorization of the author/s will be necessary and the circumstance will be clearly indicated in a footnote on the first page of the article.

Issues of Publication ethics

The preparation and publishing process of the journal is ruled by the principles of Publication Ethics and Malpractice Statement, with which authors, the editor-in-chief, editors, reviewers, the members of the editorial board and Scientific Committee are to comply. The editor-in-chief has the responsibility to uphold the principles of the Publication Ethics and Malpractice Statement. Any and all measures will be taken against unfair practices, authorship infringement and plagiarism.

The editor-in-chief should prevent any business interests from compromising the intellectual and ethical standards of the Journal and have the responsibility to both preserve the integrity of the academic record and to ensure the quality of the published material.

Dichiarazione di etica

Responsabilità dell'autore

La proposta di testi per la pubblicazione in *EU-topias, rivista di interculturalità, comunicazione e studi europei*, con valutazione a doppio cieco, implica il riconoscimento esplicito da parte dell'autore dell'originalità del manoscritto, di cui garantisce il carattere inedito; garantisce altresì che il testo proposto non è in fase di revisione o pubblicazione in altro medio. È possibile stipulare un'eccezione a tale norma mediante un accordo con il Direttore della Rivista.

La collaborazione di più persone o entità dovrà constare chiaramente nel testo. Si considererà «autore» la persona principalmente responsabile dell'elaborazione dell'articolo, e «co-autore» la persona che ha collaborato in maniera rilevante al processo di concezione e scrittura del manoscritto.

L'autore dovrà identificare tutte le fonti usate per la preparazione del manoscritto e citarle seguendo le norme relative al copyright e all'uso etico di opere di carattere scientifico. Nel caso di uso di materiale originale di altri autori quali testi, grafici, immagini o tavole esplicative, sarà responsabilità dell'autore ottenere le autorizzazioni pertinenti e di segnalarne l'origine. L'autore seguirà le norme generali di edizione pubblicate nella rivista *EU-topias. Rivista di interculturalità, comunicazione e studi europei*.

L'autore dovrà segnalare eventuali conflitti economici, finanziari o di altra natura che possano orientare o limitare le conclusioni o l'interpretazione del manoscritto.

L'autore dovrà informare di eventuali errori dettati nel processo di valutazione e apportare le correzioni necessarie, in collaborazione con il Direttore e gli editori della Rivista, nel caso in cui fosse necessario ritirare il testo o pubblicare un «errata corrige».

Valutazione tra pari

Il processo di valutazione paritaria interessa unicamente il contenuto intellettuale del manoscritto ed è totalmente estraneo a questioni relative al genere, la classe, l'orientamento sessuale, la religione, la razza, la nazionalità o l'ideologia dell'autore. Gli articoli proposti per pubblicazione in *EU-topias. Rivista di interculturalità, comunicazione e studi europei*, sono sottoposti a valutazione a doppio cieco nel rispetto dell'anonimato tanto dell'autore come dei revisori.

Il Direttore della rivista ed il Consiglio editoriale si riservano il diritto di rifiutare la pubblicazione del manoscritto se ritengono che il testo proposto non segue i criteri fondamentali delle opere scientifiche o se non interessa le aree di interculturalità, comunicazione e/o studi europei. Il Direttore e i membri del Consiglio editoriale selezionano i revisori del manoscritto, persone esperte del tema trattato. Il Direttore della rivista si incarica di garantire l'anonimato degli autori e dei revisori ed escluderà dal processo un esperto che mantenga relazioni di lavoro, istituzionali o personali con l'autore.

Gli esperti sceglieranno una delle 3 opzioni del modello preposto (accettare, accettare con riserva o rifiutare il manoscritto), con la pertinente giustificazione della decisione e la relazione dei cambiamenti richiesti all'autore. I manoscritti per i quali è richiesta una revisione profonda saranno valutati una seconda volta da uno degli esperti già nominati o da una terza persona. Dopo questo secondo esame, il direttore proporrà al consiglio editoriale l'accettazione o meno dell'articolo.

Il Direttore e il Consiglio editoriale si compromettono a mantenere confidenziale l'informazione relativa al processo di valutazione del manoscritto.

Il processo di doppia valutazione tra pari avrà una durata massima di due mesi. Il Consiglio editoriale non sarà responsabile dell'eventuale ritardo nella elaborazione della valutazione da parte degli esperti.

Responsabilità dei revisori

La informazione relativa ai manoscritti presentati è informazione privilegiata e sarà trattata con assoluta confidenzialità. I testi non potranno essere mostrati, diffusi o discussi, fatta eccezione dei casi in cui sia necessario il parere specifico di un ulteriore esperto in materia. Il direttore sarà a conoscenza dell'identità della persona consultata.

La valutazione del manoscritto sarà realizzata in maniera rigorosa, obiettiva e nel rispetto dell'indipendenza intellettuale degli autori. Le osservazioni dei revisori devono essere chiare e basate su argomenti accademici con la finalità di migliorare la qualità dell'articolo.

Se un revisore ritiene di non contare con le competenze necessarie per valutare un articolo, lo notificherà immediatamente al Direttore. In caso di conflitto di interessi con un autore, una compagnia o istituzione citati nell'articolo, gli esperti dovranno astenersi dalla revisione.

Obblighi e responsabilità del direttore e del consiglio editoriale

Il Direttore ed il Consiglio editoriale prenderanno in considerazione i testi proposti seguendo unicamente criteri accademici e garantiranno il compimento dei criteri di etica nei confronti di eventuali critiche relative a un manoscritto proposto per la pubblicazione o già pubblicato.

Il Direttore ed il Consiglio editoriale pubblicheranno solo testi originali e valutati. In maniera eccezionale, la sezione «Grandangolo» potrà accogliere la versione in inglese o in spagnolo di un articolo considerato di speciale interesse e non disponibile in nessuna delle lingue ufficiali della Rivista. In tal caso si conterà con l'autorizzazione esplicita dell'autore e tale circostanza conterà in una nota nella prima pagina dell'articolo pubblicato.

Direttrici etiche della rivista

Il Direttore, gli Editori, gli esperti, gli autori e i membri del Consiglio editoriale seguiranno obbligatoriamente i principi della «Dichiarazione di etica e buone pratiche» nel processo di elaborazione e pubblicazione della rivista. Saranno prese tutte le misure necessarie in caso di irregolarità, non rispetto della proprietà intellettuale o plagio.

Il Direttore si incarica di garantire l'indipendenza della rivista da interessi economici che possano comprometterne le basi intellettuali ed etiche e di salvaguardare l'integrità etica e la qualità del materiale pubblicato.



NORMAS DE EDICIÓN
RÈGLES D'ÉDITION
PUBLICATION GUIDELINES
NORME DI PUBBLICAZIONE

Normas de edición

Normas generales

Los textos podrán presentarse en español, inglés, francés o italiano.

Los textos tendrán una extensión máxima de 9.000 palabras, bibliografía incluida.

El título del artículo se presentará en Times New Roman tamaño 12, y con letra negrita. En la línea inferior, se hará constar los siguientes datos del autor: nombre completo, institución de procedencia y correo electrónico.

El formato de escritura es Times New Roman tamaño 12, con una separación entre líneas de 1,5 espacios. Las citas se incluirán al pie de página, con formato Times New Roman 9 a espacio sencillo. Las citas que se inserten en el texto llevarán formato Times New Roman 10, con una sangría de 2 cm. y espacio interlineado sencillo.

A la hora de resaltar una palabra, se usará la cursiva, no la negrita. Sin embargo, se hará solo en caso estrictamente necesario. Solo se usarán negritas para el título del texto y los títulos de cada epígrafe.

Todo el texto (incluidas las notas y el título) tendrá una alineación justificada. Se incluirá una línea de separación entre párrafos.

Normas de citación (estilo MLA)

Las referencias bibliográficas incluidas en el texto seguirán el siguiente formato:

Abre paréntesis, apellido del autor, un espacio, número de la página donde se encuentra la cita y cierre del paréntesis. Si la referencia abarca toda una obra, se pueden omitir las páginas.

Ejemplos:

...según ya se ha comentado con anterioridad (Minkenberg, 79).

según señala Minkenberg (79).

... «no existe una convergencia real» (Minkenberg, 79).

Como observa Minkenberg (79): «...».

Cuando la referencia textual tenga una longitud superior a las tres líneas, se referenciará como cita dentro del texto, siguiendo las normas (Times New Roman 10, sangría de 2 cm. y espacio sencillo).

Al final del texto, se aportará una relación de las fuentes bibliográficas empleadas.

El formato para citar será el siguiente:

Libros:

APELLIDOS, Nombre del autor/a. *Título de la obra (en cursiva)*. Lugar de edición: editorial, año.

Ejemplo:

Eco, Umberto. *Trattato di semiotica generale*. Milano: Bompiani, 1975.

En el caso de que se trate de un libro colectivo los nombres han de aparecer en el mismo orden en que aparecen en la obra. Solo el primer autor debe aparecer con el apellido primero. Se citará de la siguiente manera: APELLIDO, Nombre del primer autor y Nombre del segundo autor, Apellido del segundo autor. Lugar de edición: Editorial, año.

En el caso de que se trate de una coordinación o edición, debe aparecer «ed.» o «coord.» después del/los autores.

Ejemplo:

FRITH, Simon & Andrew Goodwin, eds. *On Record. Rock, Pop, and the Written Word*. Londres: Routledge, 1990.

Capítulos de libro:

APELLIDOS, Nombre del autor/a. «Título del capítulo». *Título de la obra completa (en cursiva)*. Ed./coord. por Nombre y Apellidos del/los autor(es) de la obra completa. Lugar de edición: editorial, año, páginas del capítulo.

Ejemplos:

DE LAURETIS, Teresa. «El sujeto de la fantasía». *Feminismo y teoría filmica*. Ed. Giulia Colaizzi. Valencia: Episteme, 1995, pp. 37-74.

TRÍAS, Eugenio. «La revolución musical de Occidente». *La imaginación sonora*. Ed. Eugenio Trías. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2010, pp. 33-58.

Artículos de revista:

APELLIDOS, Nombre del autor. «Título del artículo». *Título de la revista (en cursiva)*, volumen de la revista, año, páginas.

Ejemplo:

PARRONDO, Eva. «Lo personal es político». *Trama y Fondo*, 27, 2009, pp. 105-110.

En el caso de que el artículo disponga de doi habrá de incluirse al final de la referencia, después de las páginas.

Ejemplo:

ARANZAZU RUIZ, Paula. «Máquinas de histeria e hipervisibilidad: transferencias estéticas entre el imaginario médico 'fin-de-siècle' y las vanguardias artísticas». *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, 22, 2020, pp. 19-44, <https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2019.v2i19.6644>. Recuperado el 27 de julio de 2020.

Películas:

A la hora de citar una película, se referenciará de la siguiente manera: *Título (en cursiva)*, paréntesis, Título original (en cursiva), director, año, cierre del paréntesis. Los programas y series de televisión se citarán sustituyendo el director por el creador, y el año de realización por el rango de años que abarcan las temporadas de emisión de la serie.

Ejemplo:

«En *Ciudadano Kane (Citizen Kane)*, Orson Welles, 1941)...»

Las series se citarán de un modo similar, sustituyendo el director por el creador, y el año de realización por el rango de años que abarcan las temporadas de la serie.

Ejemplo:

«El personaje de McNulty en *The Wire* (David Simon, 2002-2008)...»

Règles d'édition

Règles générales

Les textes peuvent être soumis en anglais, en espagnol, en français ou en italien.

Les textes auront un maximum de 9.000 mots, bibliographie comprise.

Le titre de l'article sera en Times New Roman, corps 12, gras. La ligne suivante doit contenir les renseignements suivants au sujet de l'auteur : nom, prénom, institution et courriel.

Le texte sera en Times New Roman, corps 12, avec un interligne de 1,5 lignes. Les références bibliographiques seront en bas de la page, en Times New Roman 9 à interligne simple. Les citations insérées dans le texte seront en Times New Roman 10, avec alinéa de 2 cm et espace simple.

Pour mettre en valeur un mot on utilisera des caractères italiques, pas les gras, et seulement lorsque cela est strictement nécessaire. Les caractères gras seront utilisés uniquement pour le titre de l'article et les intertitres de chaque paragraphe.

Tout le texte (y compris les notes et le titre) sera justifié. On devra inclure une ligne entre les paragraphes.

Citations bibliographiques (d'accord avec le MLA)

Les références bibliographiques incluses dans le texte auront le format suivant :

Parenthèse, nom de l'auteur, virgule, espace, numéro de la page où se trouve la citation et fermeture de la parenthèse. Si la référence est le livre on peut omettre les pages.

Exemples :

... tel que déjà mentionné (Minkenberg, 79).

... selon Minkenberg (79).

«il n'y a pas de convergence réelle» (Minkenberg, 79).

Lorsque le texte de référence a une longueur supérieure à trois pages, la citation se fera à l'intérieur du texte en suivant les règles (Times New Roman 10, alinéa de 2 cm et interligne simple).

À la fin du texte on ajoutera une liste des sources de références bibliographiques utilisées. Le format de citation est le suivant.

Livres:

NOM, Prénom de l'auteur. *Titre de l'oeuvre (en italiques)*. Lieu de publication: maison d'édition, année de publication.

Exemple :

ECO, Umberto. *Trattato di semiotica generale*. Milano: Bompiani, 1975.

Dans le cas d'un ouvrage collectif, les noms doivent apparaître dans le même ordre que celui de l'ouvrage. Seul le premier auteur doit apparaître avec le nom de famille en premier. Il sera cité comme suit: NOM, Prénom du premier auteur et Prénom du second auteur, Nom du second auteur. Lieu de publication: Éditeur, année.

Dans le cas d'une coordination ou d'une édition, «ed.» ou «coord.» doit figurer après le nom de l'auteur ou des auteurs.

Exemple:

FRITH, SIMON & Andrew Goodwin, eds. *On Record. Rock, Pop, and the Written Word*. Londres: Routledge, 1990.

Chapitres de livre :

NOM, Prénom de l'auteur. «Titre du chapitre». *Titre de l'oeuvre complète (en italiques)*. Ed. Prénom et Nom de/des auteur(s) de l'oeuvre complète. Lieu de publication: maison d'édition, année de publication, pages du chapitre.

Exemples:

DE LAURETIS, Teresa. «El sujeto de la fantasía». *Feminismo y teoría filmica*. Ed. Giulia Colaizzi. Valencia: Episteme, 1995, pp. 37-74.

TRÍAS, Eugenio. «La revolución musical de Occidente». *La imaginación sonora*. Ed. Eugenio Trías. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2010, pp. 33-58.

Articles de revues :

On doit indiquer ce qui suit: NOM, Prénom. «Titre de l'article». *Titre de la revue (en italique)*, numéro du volume, année de publication, pages.

Exemple :

PARRONDO, Eva. «Lo personal es político». *Trama y Fondo*, 27, 2009, pp. 105-110.

Si l'article a un doi, il doit être inclus à la fin de la référence, après les pages.

ARANZAZU RUIZ, Paula. «Máquinas de histeria e hipervisibilidad: transferencias estéticas entre el imaginario médico 'fin-de-siècle' y las vanguardias artísticas». *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, 22, 2020, pp. 19-44, <https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2019.v2i19.6644>. Recuperado el 27 de julio de 2020.

Films :

Lorsqu'on cite un film, la référence sera comme suit : *Titre (en italiques)*, parenthèses, *Titre original (en italiques)*, metteur en scène, année, fermeture de la parenthèse.

Exemple :

« Dans *Le dictateur (The Great Dictator)*, Charles Chaplin, 1940)... »

Les séries seront citées de façon similaire, en remplaçant le metteur en scène par le créateur et l'année de la réalisation par la fourchette de datation des saisons de la série.

Exemple :

« Le personnage de McNulty dans *The Wire* (David Simon, 2002-2008)... »

Publication Guidelines

General guidelines

Articles may be submitted in English, Spanish, French or Italian.

Articles should have a maximum length of 9,000 words, including references.

The title of the article should be in Times New Roman, 12 and bold. The line below should contain the following information about the author: full name, affiliation and email.

The font throughout should be Times New Roman size 12, with a line spacing of 1.5. Quotations should be included at the bottom of the page in the following format: Times New Roman 9, single-spaced. Quotations inserted in the text will have the following format: Times New Roman 10, indented 2 cm., single space.

When highlighting a word, use italics, not bold. Only highlight when strictly necessary. Only use bold for the title text and title of each section.

All text (including footnotes and title) will be justified. Insert a line between paragraphs.

References (in accordance with the MLA Formatting and Style Guide)

References within the text shall adjust to the following format:

The following information should be placed in parenthesis: author's surname, comma, space, page number. If the reference is to a whole book, page numbers can be omitted.

Examples:

As mentioned (Minkenberg, 79) ...
according to Minkenberg (79).
«no real convergence exists» (Minkenberg, 79).

When the quoted text is longer than three pages lines, it should be formatted as follows: Times New Roman 10, indented 2 cm. and single spaced. At the end of the text, the used reference sources should be included.

The reference format is as follows:

Books:

SURNAME, Author's name. *Title of the book (in italics)*. Place of publication: Publisher, year of publication.

Example:

ECO, Umberto. *Trattato di semiotica generale*. Milano: Bompiani, 1975.

In the case of a collective book, the authors' names shall appear in the same order as they appear in the work. Only the first author shall appear with the last name first. It will be cited as follows: LAST NAME, First name of the first author and First name of the second author, Last name of the second author. Place of publication: Publisher, year.

In the case of a coordinated or edited volume, «ed.» or «coord.» should appear after the author(s).

Example:

FRITH, Simon & Andrew Goodwin, eds. *On Record. Rock, Pop, and the Written Word*. Londres: Routledge, 1990.

Book chapters:

SURNAME, Author's name. «Title of the chapter». *Title of book (in italics)*. Ed./coord. Name and Surname of the author(s). Place of publication: publisher, year of publication, «pp.» followed by first and last page numbers of the chapter.

Examples:

DE LAURETIS, Teresa. «El sujeto de la fantasía». *Feminismo y teoría filmica*. Ed. Giulia Colaizzi. Valencia: Episteme, 1995, pp. 37-74.

TRÍAS, Eugenio. «La revolución musical de Occidente». *La imaginación sonora*. Ed. Eugenio Trías. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2010, pp. 33-58.

Journal articles:

The following is to be included:

SURNAME, Name. «Article Title», *Journal title (in italics)*, volume number, year of publication, pages.

Example:

PARRONDO, Eva. «Lo personal es político». *Trama y Fondo*, 27, 2009, pp. 105-110.

If the article has a doi, it shall be included at the end of the reference, after the page numbers.

Example:

ARANZAZU RUIZ, Paula. «Máquinas de histeria e hipervisibilidad: transferencias estéticas entre el imaginario médico 'fin-de-siècle' y las vanguardias artísticas». *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, 22, 2020, pp. 19-44, <https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2019.v2i19.6644>. Recuperado el 27 de julio de 2020.

Films:

When citing a film, the reference shall be as follows: *Title (in italics)*, parentheses, *Original title (in italics)*, director, year, close the parentheses.

Example:

«As seen in *The Spirit of the Beehive (El espíritu de la colmena)*, Víctor Erice, 1973) ...»

TV series shall be cited in a similar way, replacing the director by the creator's name and the year of production by the years of the series' duration.

Example:

«The character of McNulty in *The Wire* (David Simon, 2002-2008)...»

Norme di redazione

Norme Generali

I testi si potranno presentare in spagnolo, inglese, francese o italiano.

I testi avranno un'estensione massima di 9.000 parole e bibliografia inclusi.

Il titolo dell'articolo si presenterà in New Times Roman, corpo 12 e in grassetto. A continuazione si mostreranno i seguenti dati degli autori: nome completo, istituzione di appartenenza e indirizzo di posta elettronica.

Il carattere di scrittura sarà il Times New Roman, corpo 12, interlinea 1,5. Le note si includeranno a piè di pagina, con carattere Times New Roman, corpo 9 e interlinea semplice. Le note che si includeranno nel testo avranno come carattere Times New Roman, corpo 10, con uno spazio di 2 cm e interlinea semplice. c

Quando si vorrà porre enfasi su una parola, si utilizzerà il corsivo e non il grassetto. In ogni caso, si farà uso di questo strumento solo in casi strettamente necessari. Si utilizzerà il grassetto solo per il titolo del testo e i titoli di ogni epigrafe.

Tutto il testo (incluse note e titolo) sarà in allineazione giustificata. Si includerà una linea di separazione tra i vari paragrafi.

Note bibliografiche (seguendo le norme del MLA Formatting and Style Guide)

Parentesi, cognome dell'autore, virgola, uno spazio, numero di pagina del testo citato, chiusura parentesi. Se il riferimento è a un libro intero, si potrà omettere il riferimento al numero di pagine.

Esempi:

come già citato (Minkenberg, 79) ...

secondo Minkenberg (79).

«no real convergence exists» (Minkenberg, 79).

Quando la citazione è lunga più di tre linee, il riferimento bibliografico si darà all'interno del testo, seguendo le norme (Times New Roman 10, spazio di 2 cm. e spaziatura semplice).

Alla fine del testo, si apporgerà la lista della bibliografia utilizzata.

Il formato sarà il seguente:

Libri:

COGNOME, Nome dell'autore. *Titolo*. Città: Casa editrice, anno di pubblicazione.

Esempio:

Eco, Umberto. *Trattato di semiotica generale*. Milano: Bompiani, 1975.

Nel caso di un libro collettivo, i nomi devono apparire nello stesso ordine in cui appaiono nell'opera. Solo il primo autore deve apparire con il cognome per primo. Sarà citato come segue: COGNOME, Nome del primo autore e Nome del secondo autore, Cognome del secondo autore. Luogo di pubblicazione: Casa editrice, anno.

Nel caso di una coordinazione o edizione, «ed.» o «coord.» deve apparire dopo l'autore o gli autori.

Esempio:

FRITH, Simon & Andrew Goodwin, eds. *On Record. Rock, Pop, and the Written Word*. Londres: Routledge, 1990.

Esempio:

PARRONDO, Eva. «Lo personal es político». *Trama y Fondo*, 27, 2009, pp. 105-110.

Se l'articolo ha un doi, deve essere incluso alla fine del riferimento, dopo il numero di pagine.

Esempio:

ARANZAZU RUIZ, Paula. «Máquinas de histeria e hipersibilidad: transferencias estéticas entre el imaginario médico 'fin-de-siècle' y las vanguardias artísticas». *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, 22, 2020, pp. 19-44, <https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2019.v2i19.6644>. Recuperado el 27 de julio de 2020.

Capitolo dei libri:

COGNOME, Nome dell'autore. «Titolo del capitolo». *Titolo dell'opera completa (in corsivo)*. Ed./coord. Nome e Cognome del/degli autori dell'opera completa. Luogo di edizione: Casa editrice, anno di pubblicazione, pagine del capitolo.

Esempi:

DE LAURETIS, Teresa. «El sujeto de la fantasía». *Feminismo y teoría filmica*. Ed. Giulia Colaizzi. Valencia: Episteme, 1995, pp. 37-74.

TRÍAS, Eugenio. «La revolución musical de Occidente». *La imaginación sonora*. Ed. Eugenio Trías. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2010, pp. 33-58.

Film e serie televisive:

Il riferimento a un film si farà nella modalità seguente: Titolo (in corsivo), parentesi, Titolo originale (in corsivo), regista, anno, chiusa parentesi. I programmi e le serie televisive si citeranno allo stesso modo, facendo constare il nome del regista e gli anni di emissione della serie o programma.

Esempi:

«in *Quarto potere* (*Citizen Kane*, Orson Welles, 1941) ...»

«in *Romanzo criminale* (Stefano Sollima, 2008-2010) ...»

Articoli della rivista:

Il formato per le note sarà il seguente:

COGNOME, Nome dell'autore. «Titolo dell'articolo». *Titolo della rivista (in corsivo)*, volume della rivista, anno di pubblicazione, numero di pagine.

EU-topías, revista de interculturalidad, comunicación y estudios europeos, fundada en 2011, aparece dos veces al año publicada por el Departamento de Teoría de los Lenguajes y Ciencias de la Comunicación de la Universitat de València y The Global Studies Institute de l'Université de Genève. Tres son los ejes fundamentales que enmarcan el trabajo de la revista: 1) reflexionar sobre la multiplicidad de culturas que constituyen la aldea global y el carácter intercultural del mundo contemporáneo; 2) analizar la «mediación interesada» que los medios de comunicación de masas asumen para naturalizar su propia versión de los acontecimientos en el interior del imaginario social, y 3) insertar el debate en el horizonte del proyecto, no sólo económico sino fundamentalmente cultural, de una Europa común. *EU-topías* busca intervenir renunciando a la idea de totalidad de los objetos de conocimiento entendida como suma de compartimentos estancos y, centrándose en aproximaciones parciales, espacial y temporalmente localizadas, asumir que la pluralidad contradictoria y fragmentada que constituye el mundo real obliga a introducir el diálogo interdiscursivo e interdisciplinar en la organización de los saberes.

Misión: Difundir la producción teórica y las investigaciones sobre problemáticas sociales, culturales y comunicacionales derivadas de los complejos procesos de transformación global y regional.

Objetivos: Potenciar el debate interdisciplinar mediante la difusión de artículos inéditos de investigación sobre una diversidad de temas emergentes y recurrentes que se agrupan en torno a la comunicación, la interculturalidad y los Estudios europeos.

EU-topías, revue d'interculturalité, communication et études européennes, est une revue semestrielle fondée en 2011 et publiée par le Département de Théorie des Langues et Sciences de la Communication de l'Université de Valence (Espagne) et The Global Studies Institute de l'Université de Genève. Les axes qui encadrent le travail de la revue sont trois : 1) réfléchir sur la multiplicité des cultures qui constituent le village global et le caractère interculturel du monde contemporain ; 2) analyser la « médiation intéressée » adoptée par les mass média pour entériner dans l'imaginaire social leur version intéressée des événements, et 3) situer le débat dans l'horizon d'une Europe commune dont le projet est non seulement économique mais fondamentalement culturel. En renonçant à l'idée de totalité des objets de connaissance conçue comme simple addition de compartiments et se concentrant sur des approches partielles spatialement et temporairement localisées, *EU-topías* assume que la pluralité contradictoire et fragmentée qui constitue le monde réel nous oblige à introduire le dialogue interdiscursif et interdisciplinaire dans l'organisation des savoirs.

Mission : Diffuser la production théorique et les recherches sur les problématiques sociales, culturelles et communicationnelles dérivées des procès complexes de transformation globale et régionale.

Objectifs : Collaborer aux débats interdisciplinaires à travers la diffusion d'articles de recherche inédits sur une diversité de sujets émergents et récurrents regroupés autour de la communication, l'interculturalité et les études européennes.

EU-topías, a Journal on Interculturality, Communication and European Studies, was founded in 2011 and is published bi-annually by the Department of Theory of Languages and Communication Studies of the University of Valencia, Spain, and by The Global Studies Institute of the University of Geneva, Switzerland. The journal's principal aims are: 1) to study the multiple cultures constituting the global village we live in and its intrinsically intercultural articulation; 2) to analyse the role played by the media as self-appointed «interested mediators» in their attempt to naturalize their vision of reality in the social imaginary, and 3) to open up a debate within the project of a European community conceived of as a cultural common space, rather than merely an economic one. *EU-topías* seeks to intervene in cultural critique leaving behind the idea of a unified, totalizing field of knowledge, understood as a sum of compartmentalized disciplines. It focuses instead on partial approaches, historically located both in space and time; it assumes that the plural, fragmented and contradictory configuration of reality compels us to introduce an interdiscursive and interdisciplinarian dialogue in the organization of knowledge.

Mission: To promote the circulation of theoretical research and individual works on social, cultural and communication issues arising from the complex processes of regional and global transformation.

Objectives: To contribute to the interdisciplinarian debate through the circulation of unpublished materials on a variety of emergent and recurrent topics related to the fields of communication, interculturality and European studies.

EU-topías, rivista di interculturalità, comunicazione e studi europei, fondata nel 2011, è pubblicata semestralmente dal Dipartimento di Teoria dei Linguaggi e Scienze della Comunicazione dell'Università di Valencia e da The Global Studies Institute dell'Università di Ginevra. Il progetto della rivista si articola su tre assi fondamentali: 1) riflettere sulla natura plurale delle culture che costituiscono il villaggio globale e sul carattere multiculturale della società contemporanea; 2) analizzare l'azione e la funzione dei mezzi di comunicazione di massa che agiscono quali «mediatori interessati» nel processo di interpretazione e naturalizzazione di fatti, eventi, attori dell'immaginario sociale contemporaneo; 3) fomentare il dibattito critico rispetto al progetto economico e, in special modo, culturale, di una Europa comune. *EU-topías* si propone di intervenire rinunciando all'idea di totalità degli oggetti del sapere intesa come somma di compartimenti stagni e, centrandosi su approcci parziali, specifici nello spazio/tempo, assume che la pluralità contraddittoria e frammentata che costituisce il mondo reale obbliga a introdurre il dialogo interdiscorsivo e interdisciplinare nell'organizzazione del sapere.

Missione: Contribuire alla diffusione della ricerca e della produzione teorica sui problemi sociali, culturali e di comunicazione derivati dai complessi processi di trasformazione globale e regionale.

Obiettivi: Potenziare il dibattito interdisciplinare mediante la diffusione di saggi inediti su una pluralità di temi emergenti e ricorrenti relativi alla comunicazione, all'interculturalità e agli studi europei.

ISSN 2174-8454



9 772174 845008



Departament de Teoria dels Llenguatges i Ciències de la Comunicació
Universitat de València. Estudi General
Avda. Blasco Ibáñez 32, 5ª planta
46010 Valencia (Espanya)
eu-topias.org@uv.es

The Global Studies Institute
Université de Genève - Sciences II
30, Quai Ernest-Ansermet, Case postale
CH - 1211 Genève 4 (Suisse)
eu-topias.org@unige.ch

www.eu-topias.org
<https://ojs.uv.es/index.php/eutopias>